Eingereicht am 21. Januar 1913.
Genehmigt auf Antrag des Herrn
Professors Dr. A. Sandberger.
Tag der mündlichen Prüfung:
22. Februar 1913.

STUDIEN
zur Ulmer Musikgeschichte
im 17. Jahrhundert

insbesondere über

Leben und Werke Sebastian Anton Scherers.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät (I. Sekt.)
der K. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von **Karl Blessinger.**

Ulm a. D. 1913.
Buchdruckerei Dr. Karl Höhn.

EINLEITUNG.

Auf dem Gebiet der württembergischen Musikgeschichte sind in den letzten Jahren mancherlei Forschungen angestellt worden, die die Hoffnung erwecken, dass wir nicht mehr allzu lange auf die Gesamtdarstellung dieses Gebiets werden warten müssen, die bisher so schmerzlich vermisst wurde. Das Hauptinteresse der Forscher wandte sich naturgemäss dem Hof und den Residenzstädten Stuttgart und Ludwigsburg zu, die ja tatsächlich weitaus das reichste Material bieten. Die grundlegende Arbeit in dieser Beziehung ist Sittards zweibändiges Werk „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe", das freilich oft recht unzuverlässig und z. B. für die ältere Zeit (von ca. 1550—1650) durch die verdienstvollen Arbeiten von Bossert[1]) gänzlich überholt ist. Doch ist auch in anderen Städten die musikalische Vergangenheit genauer erforscht, wir wissen z. B. mancherlei von den alten Reichsstädten Heilbronn und Esslingen,[2]) aber die nächst Stuttgart bedeutendste Stadt des Landes, die ehemalige Reichsstadt Ulm, ist in musikgeschichtlicher Beziehung noch niemals untersucht worden, trotzdem das Material recht reichlich vorhanden ist, und zu den überaus dürftigen, meist falschen Daten, die überliefert sind, hat erst wieder Bossert[3]) einige weitere Notizen geliefert, die zeigen, in wie engen Beziehungen zu Ende des 16. Jahrhunderts Ulm mit Stuttgart in musikalischer Hinsicht gestanden ist. Im Verlauf unserer Darstellung werden wir noch weit mehr solcher Beziehungen begegnen: zu Anfang des 17. Jahrhunderts war 3 Jahrzehnte lang der Stuttgarter Adam Steigleder Organist am Ulmer Münster, zu Ende dieses Jahrhunderts finden wir den Ulmer Theodor Schwarzkopf als Kapellmeister am Stuttgarter Hof, und dadurch war zwischen den beiden Orten ein dauernder reger Verkehr gesichert.

In erster Linie freilich ist die musikalische Entwicklung Ulms im Zusammenhang mit der der übrigen Reichsstädte des deutschen Südens zu betrachten, und wir berühren damit ein Kapitel, das zu den wichtigsten der deutschen Kultur-

[1]) In den württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte, Neue Folge, Band VII, IX, XIX, XX, XXI. Sonstige Beiträge zur württembergischen Musikgeschichte liefern: Abert, Nicolo Jommelli als Opernkomponist; Abert, zur württembergischen Oper im Wiener Kongressbericht der J. M. G. 1909; Bopp, Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik (Württ. Jahrbücher für Statistik und Landeskunde 1910); Holzer, Schubart als Musiker; Krauss, das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart; Scholz, Johann Sigismund Kusser.

[2]) Literatur s. bei Bossert a. a. O. XXI, Seite 120. Auf den vorhergehenden Seiten (111 ff.) ist für viele andere Orte, besonders Tübingen, manches neue Material mitgeteilt, und Bosserts Mahnung, vor allem die wichtigeren Adelssitze in den Kreis der Forschungen einzubeziehen, verdient es, recht bald beachtet zu werden.

[3]) a. a. O. S. 121.

geschichte ebenso wie der Musikgeschichte gehört. Auch auf diesem Gebiet sind in den letzten Jahren wertvolle Arbeiten erschienen. In erster Linie sind zu nennen die Darstellungen der einzelnen Kapitel der Nürnberger und Augsburger Musikgeschichte in den Einleitungen zu den betr. Bänden der von A. Sandberger herausgegebenen „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, deren wichtigste Sandberger selbst in vorbildlicher Weise bearbeitet hat. Ferner besitzen wir eine vortreffliche Darstellung der Musikgeschichte von Frankfurt a. M. von C. Valentin, und für Strassburg und das Elsass hat Vogeleis reiches Quellenmaterial veröffentlicht. Auch Mettenleiters Arbeiten zur Musikgeschichte Regensburgs (1866) und der Oberpfalz (1867) seien hier erwähnt.

So günstig wie in den genannten Städten lagen nun freilich in Ulm die Verhältnisse für das Gedeihen der Tonkunst nicht. Nürnberg erfreute sich einer bis weit ins 15. Jahrhundert hinaufreichenden Tradition, die niemals eigentlich unterbrochen wurde; es war ein Hauptort des Instrumentenbaues und des Notendrucks, und die ganze Bürgerschaft war von kunstfreundlichem Geiste beseelt. Augsburg hatte, ähnlich wie Strassburg, in seiner doppelten Eigenschaft als katholischer Bischofssitz und protestantische Reichsstadt auch musikalisch ein doppeltes Betätigungsfeld, und ausserdem waren die Fugger mächtige Förderer der Musik. Ganz anders in Ulm. Man würde der Ulmer Bürgerschaft unrecht tun, wollte man ihr den Sinn für Kunst ganz absprechen, aber an ein solch inniges Verhältnis zur Kunst, wie wir es etwa in Nürnberg finden, ist nicht zu denken. Andere Fragen, z. B. religiöse und politische, interessierten die Ulmer weit mehr, und es mussten schon ganz besonders günstige Umstände zusammenwirken, um in Ulm eine grössere künstlerische Tat zu zeitigen, und es ist kein Zufall, dass die Grundsteinlegung des Münsters (1377) mit dem Höhepunkt der politischen Macht der Stadt zusammenfällt. Dem Gedeihen der Musik nicht förderlich war es auch, dass der politische Niedergang Ulms viel früher einsetzte, als es in den anderen Reichsstädten der Fall war, sehr schlimm aber war es, dass die Wirren der Reformation jegliches musikalische Leben zerstörten und auf Jahrzehnte hinaus hemmten. Man wird da an Frankfurter Verhältnisse erinnert, die ja im übrigen um vieles günstiger waren als die Ulmer, an die politischen Unruhen, die dort zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Musik schwer schädigten. Überhaupt scheint es, als ob der Geist, der in Ulm herrschte, noch um einiges kleinlicher gewesen wäre, als in den anderen Reichsstädten, die sich doch gewiss nicht immer durch weiten Blick ausgezeichnet haben. Bei dem allgemein mangelnden tieferen Interesse an der Musik ist es auch erklärlich, dass auch einzelne vornehme Bürger für die Tonkunst nichts übrig hatten.

Um so mehr ist das anzuerkennen, was der Rat für die Musik tat; er erkannte die Wichtigkeit der Tonkunst für das Leben der Stadt und förderte im grossen und ganzen die Musik, wo er konnte, im Gegensatz z. B. zum Rat der Stadt Nürnberg, wo freilich die Dinge ganz anders lagen. Es kam ihm dabei sehr zu statten, dass von dem altberühmten Reichtum der Stadt immer noch recht viel übrig geblieben war, und ein Vergleich der Gehälter der Musiker in andern Städten mit denen, die in Ulm bezahlt wurden, wird sicher nicht ungünstig für Ulm ausfallen. Auch hielt Ulm in Bezug auf die Zahl der Stadtmusikanten immer gleichen Schritt mit Augsburg, ja bis in die Zeit des 30jährigen Kriegs auch mit Nürnberg, und die musikalischen Leistungen standen lange Zeit auf Achtung gebietender Höhe.

Von einem Grundübel freilich, an dem die ganze Verfassung der Stadt krankte und das an dem politischen Niedergang Ulms wesentlichen Anteil hatte, blieb auch das Musikwesen nicht verschont, und dieses Übel wurzelt in den allzu republikanischen Grundsätzen, die Rat und Bürgerschaft beherrschten. Niemals hatte ein Mann allein das ganze Musikwesen unter sich, immer waren vom Rat noch andere Leute bestellt, die Einfluss auf die Gestaltung des Betriebs hatten, so dass immer in diesem Punkt eine rechte Verwirrung herrschte, und auch wenn das Quellenmaterial weniger lückenhaft wäre als es tatsächlich stellenweise ist, wäre es nicht möglich, klar zu überblicken, wer Herr und wer Diener unter den Musikern war.[1])

Zu Anfang des Zeitraums, den die vorliegende Darstellung umfassen wird, vollzog sich im allgemeinen wirtschaftlichen Leben der Stadt eine merkwürdige Veränderung, die in ursächlichem Zusammenhang steht mit dem Niedergang der politischen Macht, und die auf die Gestaltung des Musikwesens von bedeutendem Einfluss war. Bisher nämlich war der Verkehr der Stadt nach allen Seiten sehr lebhaft gewesen, aber seit etwa 1600 begann man sich so viel als möglich von der Aussenwelt abzuschliessen, und nur solche Beziehungen, die für die Existenz der Stadt unumgänglich notwendig erschienen, wurden aufrechterhalten,[2]) vor allen Dingen der Verkehr mit Venedig; auch mit der Nachbarstadt Augsburg blieb der Verkehr ziemlich eng. Die Hauptursache, mit Strassburg lebhaftere Beziehungen zu unterhalten, war die Universität, an der eine Reihe bedeutender Ulmer ihre Ausbildung erhielten. Die Beziehungen zu Nürnberg blieben zwar freundschaftlich, scheinen aber sehr locker geworden zu sein, und während von Venedig, Augsburg und Strassburg aus mannigfache Einwirkungen auf die Ulmer Musikverhältnisse zu erkennen sind, hat die Nürnberger Schule, die ja in Süddeutschland die protestantische Kirchenmusik durchaus beherrschte, in Ulm keinerlei Einfluss ausgeübt.

Die letztere Tatsache muss besonders beachtet werden, da sie namentlich für die Beurteilung Sebastian Anton Scherers von grosser Wichtigkeit ist. Scherer ist, nicht nur als Komponist, weitaus der bedeutendste Musiker, den die Reichsstadt Ulm hervorgebracht hat, und seine Eigenart ist mit der seiner Vaterstadt untrennbar verbunden. Leiden seine Werke auch etwas unter einer gewissen Einseitigkeit, so ist ihnen doch eine Grösse des Ausdrucks und eine gewisse herbe Schönheit eigen, die ihrem Schöpfer einen hervorragenden Platz unter den gleichzeitigen deutschen Komponisten sichern.

Dass die Musikgeschichte Ulms bisher nicht untersucht wurde, darf nicht wundernehmen, denn der Verfall der Musik, der schon in den letzten Lebensjahren Scherers langsam eingesetzt hatte, begann bald nach seinem Tode rascher fortzuschreiten, und mit dem Ende der reichsstädtischen Selbständigkeit war wohl der tiefste Punkt der musikalischen Entwicklung erreicht. Die alten Musikalien und

[1]) Wenn auch überall zeitweise solche Dinge vorkommen mochten, wird man sie in ähnlich auffallender Weise doch nur in alemannischen Gegenden wieder finden; man merkt die Nähe der demokratischen Schweiz!

[2]) Als Ursachen dieser Erscheinung könnte man etwa die Epidemien der 1590er Jahre oder die Unruhen, die dem 30jährigen Krieg vorausgingen, vermuten, aber damit ist eine Wandlung im ganzen Staatswesen nicht erklärt, deren Folgen noch 3 Jahrhunderte später zu erkennen sind; ausserdem blieben ja andere Städte von den genannten Ereignissen auch nicht verschont, ohne dass sich diese Erscheinung auch nur entfernt so stark und dauernd gezeigt hätte.

Instrumente wurden verschleudert, Scherers Name war fast vergessen und nur eine blasse Erinnerung an seinen Nachfolger Conrad Michael Schneider übrig geblieben, der doch an Bedeutung Scherer nicht entfernt gleichkommt. Durch die leichtfertige Berichterstattung mancher Chronisten und auch teilweise durch allzu flüchtiges Durcharbeiten einiger weniger Quellen, besonders aber durch Suchen am falschen Ort bildeten sich allerlei Legenden, darunter auch die von der Unergiebigkeit von Forschungen in dieser Richtung. Infolgedessen standen dem Verfasser nur äusserst wenige zuverlässige Daten zur Verfügung, das unverarbeitete archivalische Material jedoch war überraschend reich, und das Bild, das sich aus demselben für die ulmische Musikgeschichte gewinnen liess, hat mit den bisherigen Vorstellungen von derselben fast nichts mehr gemeinsam. Leider sind einige der wichtigsten Quellen nur unvollständig erhalten, andere anscheinend ganz verloren, so dass, trotzdem alles irgendwie in Betracht kommende Material herangezogen wurde, noch manches dunkel bleiben musste. Immerhin ist zu hoffen, dass ein günstiger Zufall gelegentlich wenigstens zur Biographie Scherers neues Material zutage fördern wird.

I. HAUPTTEIL.

Allgemeines über die Musik in Ulm.

Die Vorläufer Scherers.

Die Kirchenmusik seit 1571;

Adam Steigleder und Tobias Eberlin.

Wie in den meisten Reichsstädten erweckte auch in Ulm Luthers Auftreten lebhaften Widerhall, und es war bald entschieden, dass sich die Stadt der Sache der Reformation anschloss. Freilich gab es in Ulm jahrelange Kämpfe um die Frage, ob man sich auf die Seite Luthers oder Zwinglis schlagen solle, und 1531 erst endete dieser Streit mit dem vorläufigen Sieg der Zwinglischen Partei. Das war auch für die Entwicklung der Musik von entscheidender Bedeutung: von den 11 Kirchen, die Ulm besass, wurden die meisten abgebrochen oder weltlichen Zwecken übergeben, und in der Hauptkirche, die künftig in erster Linie für den Gottesdienst in Betracht kommen sollte, im Münster, wurden u. a. die beiden vorhandenen Orgeln gewaltsam entfernt. Aller Kunstgesang war verpönt, nur der Gemeindegesang wurde anerkannt. Auch als nach und nach die lutherische Richtung wieder die Oberhand gewann, beeilte man sich gar nicht mit der Wiederherstellung der Kirchenmusik, vielmehr behalf man sich lange Zeit mit einem Provisorium, und erst 1571 beschloss der Rat, das Pfarrkirchenbaupflegamt mit dem Bau einer neuen Orgel zu beauftragen. Aber auch jetzt dauerte es noch lange, bis man wirklich an die Ausführung des neuen Werks ging. Inzwischen mussten die Stadtpfeifer jeden Sonntag mit ihren Instrumenten im Münster erscheinen und musizieren.[1]) Da auf diese Weise vorläufig für Kirchenmusik gesorgt war, konnte sich das Baupflegamt mit dem Orgelbau Zeit lassen. Offenbar waren ihm alle Entwürfe zu teuer, und erst 1576 glaubte man in dem Regensburger Caspar Sturm den rechten Orgelmacher gefunden zu haben; im Herbst 1578 war das Werk vollendet.[2]) Der Rat bat die Städte Strassburg und Nürnberg, ihre Organisten zur Probe des neuen Werks nach Ulm zu schicken; nach Fricks Darstellung erfolgte diese Probe durch Bernhard Schmid (wohl den ältern) von Strassburg, Wilhelm Endlen von Nürnberg und Paul Bollner von Freysingen. Zum Organisten wollte man Christoph Rintzke oder Rintzgewer von Braunau am Inn bestellen; Rintzke konnte sich jedoch von seinem Dienst nicht losmachen, und so wählte man Wolf Widenmann, angeblich von München, zum Organisten. Im Frühling 1579 trat Widenmann sein neues Amt an, bereits nach einem halben Jahr erfuhr man jedoch durch einen Zufall, dass er sich seinem Kontrakt entgegen in fremde Dienste eingelassen hatte; man entliess ihn daher sofort. Inzwischen war Rintzke von seinem Braunauer Dienst frei geworden, und

[1]) Ratspr. 1571, f. 105. . . . . „Ist entschlossen, hinfüro Inn der pfarrkürchen, ain christenliche Music, wie es ongeuerlich sonnst an andern orrten gepreuchlich, ... auch anzurichten, vnnd soll Jetzt vff Ostern, der anfang mit den Stöttpfeiffern gemacht werden.“ Also 4 Jahrzehnte lang hatte es keine Kirchenmusik gegeben!

[2]) Sturm arbeitete billig und schlecht; schon sehr bald waren umfangreiche Reparaturen notwendig, die viel Geld verschlangen; auch stellte sich bald eine Vergrösserung des Werks als unerlässlich heraus. Zu den Reparaturen wurde u. a. durch Steigleders Empfehlung der blinde Orgelmacher Conrad Schott aus Stuttgart zugezogen. Näheres siehe bei Frick, S. 89 ff. Übrigens waren solche Vorkommnisse beim Orgelbau zu jener Zeit nicht selten; vgl. z. B. Valentin S. 89, 130 f.

man bestellte ihn nunmehr zum Münsterorganisten. Er galt als „vortrefflicher Musicus und guter Pedalist", auch im Orgelbau soll er grosse Kenntnisse besessen haben.[1]) Seine Besoldung betrug anfangs wohl 150 fl. jährlich, bereits im zweiten Jahr seines Diensts jedoch bewilligte man ihm 50 fl. jährlich mehr.

Rintzkes persönliche Eigenschaften waren seinen musikalischen Vorzügen nicht gleich; er war ein Trinker und Schuldenmacher, alle Augenblicke liefen beim Amt Darlehensgesuche von ihm ein, und wiederholt waren seine Gläubiger genötigt, sich beim Amt Bezahlung ihrer Guthaben zu verschaffen. Dass er sich mit dem Orgelmacher Sturm, während dieser sich zur Orgelreparatur in Ulm aufhielt, weidlich zu zanken pflegte, sei nur nebenbei erwähnt. 15 Jahre lang versah er sein Amt; um Ostern 1595 erkrankte er und starb nicht lange darnach.

Von den Qualitäten der Kirchenmusik zu Rintzkes Zeit und noch einige Jahre darüber hinaus darf man sich keine grossen Vorstellungen machen; es kann sich da nur um Anfänge, um tastende Versuche handeln. Insbesondere waren die Leistungen der Lateinschüler recht mässig, sogar im Choralgesang, da die Cantoren, die den Gesangsunterricht zu erteilen hatten, musikalisch selbst ganz ungenügend gebildet waren.[2]) Vollends als gegen 1590 nach und nach die Figuralmusik gebräuchlich wurde, mussten die Cantoren versagen und ebenso, wenn es galt, das Ensemble der Schüler und Stadtpfeifer zusammenzuhalten. Über Fälle der letzteren Art berichten die Ratsprotokolle oft schlimme Dinge.[3]) Aber auch Rintzke selber hat nicht immer zur Zufriedenheit sein Amt versehen: über ihn wurde geklagt, dass er zu den Zinken viel zu starke Register nehme; er scheint also jene robustere Art des Orgelspiels gepflegt zu haben, die eben damals von Italien aus nach Deutschland drang.

Im Gegensatz zu dieser ungeschlachten Art Rintzkes war sein Nachfolger Adam Steigleder, der aus der grossen Zahl der Bewerber um die Organistenstelle als Sieger hervorging, ein feingebildeter, wie die Chroniken sagen, ein „kunstreicher" Musiker. Er ist etwa 1560 zu Stuttgart geboren, wahrscheinlich als Sohn des dortigen Hoforganisten Utz Steigleder; 1575 finden wir ihn als Lehrjungen bei Simon Lohet, dessen Schüler er 3 Jahre lang war. 1583, ein Jahr vor Hans Leo Hasslers Italienfahrt, studierte er zu Rom[4]) auf Kosten des Herzogs Ludwig von Württemberg, im folgenden Jahr wurde er Organist an der Stadtkirche zu Stuttgart,

[1]) Merkwürdigerweise ist ausser Rintzke kein Ulmer Organist auch zugleich Orgelbauer gewesen; später hatte bei den Orgelreparaturen wohl der Organist die Oberaufsicht, aber in Gemeinschaft mit dem Cantor (und Musikdirektor). Seit 1625 hatte die Stadt immer einen eigenen, mit Wartgeld angestellten Orgelbauer, zunächst Hans Mayer, seit 1638 bis 1670 Johann Ehemann.

[2]) Vgl. Relpr. v. 3. Mai 1597: „Dieweyl Herr D. Veessenbeckh (der Superintendent, der kein Musiker war) noch zue der Zeit kheinen bessern vorsingern Ann denn Werckhtagen dann Eben Jeronymus Hardern wayst, So soll Er Ime nochmaln ain Instruction, wie Er sich Im Singen vnd Tact auszuschlagen, haltten solle, geben."

[3]) Ratspr. 1595, f. 517, 565, 569.

[4]) Schon 1582 war Johann Conrad Raab aus Stuttgart nach Rom zu musikalischen Studien nach Italien geschickt worden; Hassler ist also durchaus nicht der erste deutsche Musiker, der nach Italien kam, und auch diese Tatsache ist vielleicht geeignet, die phantastischen Folgerungen, die ältere Musikhistoriker an Hasslers Italienreise knüpften, zu entkräften. Vgl. über diese Frage Sandbergers treffende Ausführungen in den Denkm. v. Tonkunst in Bayern V, 1, S. XXVI f. XLIII ff. Die Daten über Steigleders Jugendzeit gebe ich nach Bossert, a. a. O. IX, S. 267, 270, 271. Vgl. auch Sittard I S. 297. Steigleders Geburtsjahr ist nach dem Ulmer Bpflpr. 1625, 10. Febr. berechnet.

von wo er im Juni 1585 wegzog; ob nach Lindau, wie Bossert meint, oder gleich nach Hall, wird noch festzustellen sein. Jedenfalls war Steigleder, ehe er nach Ulm kam, Organist in der schwäbischen Reichsstadt Hall. Wie gross sein Ruf als Orgelspieler war, geht daraus hervor, dass er im Anfang seiner Amtszeit wiederholt zu Orgelproben begehrt wurde, unter anderem auch zu der bekannten Orgelprobe in der Gruninger Schlosskapelle im Jahre 1596, zu der ihn jedoch der Rat, nachdem er anfänglich seine Zusage gegeben hatte, nicht reisen liess. Steigleder wurde in Ulm ehrenvoll empfangen und erhielt 50 fl. zum Aufzug verehrt; sein Gehalt betrug jährlich 200 fl., ausser den Naturalien. Am Pfingstsonntag 1595 versah er zum erstenmal seinen Dienst, sein endgültiger Aufzug fand aber erst zu Anfang Juli dieses Jahres statt.

Mit Steigleders Amtsantritt begann ein gewaltiger Aufschwung des Musiklebens in Ulm, der leider nur zu bald durch die Wirren des 30jährigen Krieges unterbrochen wurde; zunächst aber wirkte alles zusammen, dass die Musik aus dem bisherigen schlechten Zustand herausgehoben wurde. Steigleder selbst, der ja, wie die Urkunden andeuten, in musikalischen Dingen die höchste Instanz war und etwa die Befugnisse hatte, die später dem Musikdirektor zukamen, hatte natürlich das Hauptverdienst an dieser Musikverbesserung, doch hätte er allein auch nicht soviel ausrichten können. So aber wurde nicht nur von Amtswegen dafür gesorgt, dass musikalisch besonders begabte Schüler besondere Stipendien erhielten, sondern auch ein Cantor ernannt, der musikalisch wirklich seinen Mann stellte, der Ulmer Stipendiat Martin Rösslin.[1]) Dazu wurde im Jahre 1609 Johann Conrad Merckh als Lehrer der 5. Klasse an die lateinische Schule berufen, der ein eifriger Musiker war und gleich nach seiner Anstellung im Interesse der Kirchenmusik sich betätigte, wofür er bald grosses Lob geerntet hat.[2]) Bald gab es keine musikalische Frage mehr, bei deren Beratung im Amt nicht Merckh gehört worden wäre; beim Ankauf neuer Stücke galt seine Stimme am meisten.[3]) Es scheint, dass Merckhs Einfluss recht günstig wirkte; namentlich war er ein eifriger Fürsprecher für die Einführung der mehrchörigen venetianischen Musik, die ja damals in Deutschland allgemein beliebt wurde. Zunächst wurden solche mehrchörige Stücke (am beliebtesten waren wohl die dreichörigen), hauptsächlich bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt; zum erstenmal erfahren wir von dieser Art Musik bei den Verhandlungen über das Fest der Kaiserwahl im Jahre 1612. Später wurde die Mehrchörigkeit jedoch so beliebt, dass man 1615 beschloss, das alte, offenbar seit langer Zeit nicht mehr benützte Regal reparieren und ein neues anfertigen zu lassen, ferner damit die cori spezzati zu besserer Wirkung kommen, in die Orgelempore zwei Erker einzubauen, die

[1]) Wann Rösslin zum wirklichen Cantor ernannt wurde, ist ungewiss; dass er bereits 1596 um die Musik in der lateinischen Schule sich bemühte, erfahren wir im Baupflpr. v. 2. März 1596.

[2]) Merckh, der später an die oberste Klasse kam und nach und nach zum Conrektor und Rektor vorrückte, war ein Mann von universalem Wissen und Können und frei von aller Einseitigkeit. Wie er sich um die Musik verdient machte, so sorgte er auch für die Pflege der dramatischen Kunst, indem er die alten Schulkomödien wieder einführte. Näheres über ihn s. Weyermann I, S. 391 ff. Vgl. Bpflpr. v. 3. Sept. 1611: „Domino Johanni Conrado Merckio, Ist (zur Hochzeit) die Orgel schlagen und nach vollendter Predig, weil Er das gantze Jhar vff der Orgel mit sonderm lob Musiciert, ein Musicalisch stuckh darzue singen zulassen bewilligt."

[3]) Ob Hans Leo Hassler während seines Ulmer Aufenthalts (1605—1608) irgendwie in den Musikbetrieb eingegriffen hat, ist zweifelhaft; urkundliche Belege dafür sind nirgends zu finden. Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern V. 1. S. XCV.

jedoch erst 1617 fertiggestellt worden zu sein scheinen. Von Auswüchsen, wie sie diese Vielstimmigkeit an andern Orten zeitigte, so dass die Obrigkeit die Zahl der Stimmen beschränken musste, hören wir in Ulm nichts; die zur Verfügung stehenden Kräfte waren nicht so zahlreich, und so wird man nur äusserst selten über die Zahl von 12 Stimmen hinausgegangen sein.[1]) Ausserdem fällt in diese Zeit die Einführung der Streichinstrumente in die Kirchenmusik; anfangs wurden die Geigen neben und mit den bisher üblichen Zinken und Posaunen verwendet, bald aber erlangten sie die Vorherrschaft: im Winter 1626/27 bezog man zum Preis von 56 Reichstalern 8 neue Instrumente von dem Füssener Geigenbauer Jeremias Rem, unter denen sich auch — also zu einer sehr frühen Zeit -- einige Violinen befanden.[2])

Im allgemeinen wurde unter Steigleders, Merckhs und Rösslins Einfluss das Repertoire erweitert wie nie vorher und nachher, nirgends sonst lesen wir von derartig umfangreichen Anschaffungen von Musikalien; da jedoch 3 verschiedene Leute mit der Sache betraut waren, kam manche Unordnung vor. Namentlich Rösslin hat sich das zunutze gemacht; er liess sich manche Stücke doppelt bezahlen, andere wieder, die von Amtswegen bezahlt wurden, behielt er für sich. Diese Dinge kamen jedoch ans Licht, als Rösslin aus andern Ursachen, vor allem wegen seiner grossen Heftigkeit, die er den Schülern, aber auch Steigleder und den Stadtmusikanten gegenüber[3]) an den Tag legte, sein Amt niederlegen musste. Seine Schwindeleien, die man schon früher geahnt hatte, liess man ungestraft, ja man bewilligte ihm 50 fl. zum Abzug, da man offenbar seine Verdienste wohl zu schätzen wusste. Darauf deutet auch die jährliche Extrabelohnung von 10 fl., die Rösslin, „wegen vilfaltig habender müehe mit der Music" einige Jahre vorher bewilligt worden war.

Ende Januar 1617 gab Rösslin das Cantorat an Johann Georg Nachtigall ab, der offenbar auch ein sehr begabter Musiker war. Einst hatte man sogar, als er zum Stipendiaten angenommen wurde, erwogen, ob man ihn nicht zur weiteren musikalischen Ausbildung nach Italien schicken solle; es wurde aber doch unterlassen, vielleicht aus Mangel an Geld.[4]) Von Nachtigalls Amtsführung ist nicht viel zu sagen; er hat im stillen Wirken seine Pflicht erfüllt.

Musikalisch das wichtigste Ereignis der ganzen Epoche war das 100jährige Jubelfest der Reformation, das mit grossem Aufwand am 5. November 1617 im Münster gefeiert wurde und über das der Ulmer Rechtsgelehrte Friess in seinem Tagebuch[5]) ausführlich berichtet; über die Musik sind seine Angaben zwar sehr allgemein gehalten, indes geht sowohl aus seinem Bericht als aus den amtlichen Vorverhandlungen deutlich hervor, dass man bestrebt war, quantitativ und qualitativ

[1]) In den Quellen ist nur ein einziges Stück von mehr als 12 Stimmen erwähnt, von dem später noch zu reden sein wird.

[2]) Ganz verschwunden sind die Zinken und Posaunen freilich noch lange nicht, aus Ratspr. 1713, f. 775 sehen wir, dass sie sogar damals noch ab und zu gebraucht wurden. Dass unter den von Rem gelieferten Instrumenten auch Violinen waren, müssen wir daraus schliessen, dass im folgenden Jahr (1628) Joh. Pheng in einem später zu besprechenden Stück, das im Münster aufgeführt wurde, ausdrücklich Violinen vorschreibt. In dieser Beziehung steht also Ulm zeitlich mit an erster Stelle.

[3]) Vgl. Bpflpr. v. 3. Jan. 1615.

[4]) Vgl. Relpr. v. 13. Juli 1613.

[5]) Ms. auf der Ulmer Stadtbibliothek, S. 586 f.

das Fest zu einem musikalischen Ereignis ersten Rangs zu gestalten, was im Rahmen der Ulmer Verhältnisse auch durchaus gelang. Das Reformationsfest wurde später das Vorbild für eine Reihe anderer religiöser Centenarfeiern, z. B. für die Jubelfeste der Augsburgischen Confession 1630, des Religionsfriedens 1655; auch frohe politische Ereignisse wurden auf ähnliche Weise in der Kirche gefeiert, so Gustav Adolfs Landung in Deutschland, der westfälische Friede, die Befreiung Wiens von der türkischen Belagerung und vieles andere; an musikalischem Glanz aber standen alle diese Feste, mit Ausnahme der Einweihung der Dreifaltigkeitskirche, von der später zu reden sein wird, dem Reformationsjubelfest weit nach.

Durch die so wohlgelungenen musikalischen Aufführungen des Reformationsfestes war der Beweis erbracht, dass die schweren Schäden, die die Reformationszeit dem Ulmer Musikleben zugefügt hatte, wieder gut gemacht waren, und es ist bewundernswert, wie in wenig mehr als 2 Jahrzehnten die Ulmer Musik von einem recht primitiven Zustand zu so beachtenswerter Höhe emporgehoben wurde. Frankfurt z. B., dessen Vorsprung freilich niemals allzu gross gewesen war, und das gerade in jener Zeit durch innerpolitische Kämpfe auch musikalisch schwer geschädigt wurde, war damit wohl überholt, und auch Augsburg und Strassburg war man recht nahe gekommen. Freilich war es nicht möglich, das Erreichte lange festzuhalten; der dreissigjährige Krieg, der in den ersten Jahren Ulm so ziemlich verschonte, brachte seit Ende der 20er Jahre auch hier namenloses Elend, Seuchen und Hungersnot. Und doch, wenn man bedenkt, wie entsetzlich z. B. Augsburg zu leiden hatte, wo die Musiker vielfach fast brotlos wurden, wie sogar am Hofe zu Stuttgart die Kapelle aufgelöst werden musste, so muss man immer noch sagen, dass Ulm glimpflich weggekommen ist; zu einer völligen Unterbrechung des musikalischen Lebens kam es nie, und nach dem Krieg folgte rasch ein neuer Aufschwung.

Steigleders Amtszeit nahm ein unerfreuliches Ende; da er alt und gebrechlich geworden war, wollte man sich seiner bei der nächsten Gelegenheit entledigen, und diese Gelegenheit schien gekommen zu sein, als im Februar 1624 ein Fremder in die Stadt kam, der sich Hans Jerg Mayer von Misselbach in Österreich (auch von Passau) nannte, sich als Organisten ausgab und erklärte, den evangelischen Glauben annehmen zu wollen. Mayer wurde in der Stadt behalten, bekam ein monatliches Gnadengeld von 20 fl., und wurde bei Merckh untergebracht. Er sollte sich inzwischen auf der Orgel etwas einüben und Steigleder dabei die Register ziehen lassen. Mayer benahm sich Steigleder gegenüber sehr unfreundlich und hochmütig.[1]) Steigleder fühlte sich dadurch gekränkt, wurde aber vom Baupflegamt getröstet, man wolle ihn nicht verdrängen, Mayer sei nun einmal da und müsse für das empfangene Geld auch etwas tun. 2 Monate später bedeutete man Steigleder doch, er möge um seine Entlassung ansuchen, während Mayer von Michaelis an mit einem Jahresgehalt von 300 fl. (er hatte wohl vorgegeben, in Italien studiert zu haben) angestellt werden sollte. Mayer verheiratete sich mit einer Ulmer Bürgerstochter und lud den Rat zur Hochzeit, wofür man ihm 4 Reichstaler verehrte. Im Juli jedoch verschwand Mayer eines Tages ganz plötzlich, so dass der Rat sich genötigt sah, wieder an Steigleder heranzutreten mit der Bitte, er möchte dem Rat in der alten Besoldung weiterdienen, wozu er sich auch bereit erklärte; wegen der

[1]) S. Baupfl.pr. v. 26. März 1624.

Teuerung erhielt er ausserdem eine einmalige Verehrung von 50 fl. Mayer wandte sich nach Bamberg, schrieb auch von dort aus noch ein paarmal an den Rat unter dem Namen Erhardt Haunssberger von Salzburg; da er zum Termin vor dem Ehegericht in Ulm nicht erschienen war, wurde ihm seine Bitte, zurückkehren zu dürfen, nicht gewährt.[1]) Nicht lange mehr blieb Steigleder im Dienst; schon im Februar 1625 bat er wieder unter Hinweis auf sein Alter um seine Entlassung, die ihm mit einer Provision von jährlich 150 fl. gewährt wurde. Er zog, so bald es ihm möglich war, nach Stuttgart, wo sein Sohn Hans Ulrich Stiftsorganist war. Im September 1631 wurde sein Gnadengeld auf die Hälfte herabgesetzt, am 8. November 1633 starb er. Steigleder ist übrigens nie Ulmer Bürger geworden, sondern begnügte sich mit dem sog. Beisitz.

Zur vorläufigen Vertretung auf der Orgel erbot sich der Stadtpfeifer Tobias Eberlin, der schon früher bei gelegentlichen kleinen Reisen Steigleders den Organistendienst versehen hatte. Er gehörte der grossen Ulmer Musikantenfamilie an, die im Kapitel über die Stadtmusikanten ausführlicher behandelt werden wird. Sein Vater, Jörg Eberlin, war Stadtmusikant zu Memmingen gewesen, wo auch Tobias Ende der 1580er Jahre geboren ist; 1600 kam er als Stadtpfeifer nach Ulm, starb aber dort schon nach 2 Jahren. Für seine Hinterbliebenen sorgte der Rat, insbesondere wurde für Tobias, der nicht nur musikalisches Talent zeigte, sondern auch durch gute Führung sich hervortat, viel getan; bereits 1605 wurde er als Stadtpfeifer angestellt mit der Ermahnung, sich auch fernerhin gut aufzuführen und nicht dem Trunk und den Weibern nachzulaufen. Diesen Mahnungen hat er offenbar Folge geleistet, wenigstens lesen wir in den Protokollen nirgends Klagen über ihn; 1610 hat er sich verheiratet.

Eberlins Angebot wurde angenommen; er wurde zum stellvertretenden Organisten ernannt und erhielt ausser seiner Stadtpfeiferbesoldung jährlich die 50 fl., die Steigleder abgezogen worden waren; aber aus der vorläufigen Vertretung wurde eine ständige, da man bei den herrschenden kriegerischen Verwicklungen keinen tüchtigen Organisten von auswärts nach Ulm ziehen konnte. Nach Steigleders Tod, im Mai 1634, wurde Eberlin denn auch zum wirklichen Organisten angenommen und bekam die ganze Besoldung, die früher Steigleder gehabt hatte.[2]) Trotz aller Begabung war jedoch Eberlin nicht allseitig durchgebildet genug, um das verantwortungsvolle Amt eines ersten Organisten ausfüllen zu können; das Musikantenblut ist ihm geblieben, ein rechter Musiker ist er nie geworden. Er schämte sich nicht, so nebenher noch zum Tanze aufzuspielen, im Gegenteil, bei solchen Gelegenheiten fühlte er sich am wohlsten. Wie oft hat er nicht den Rat um die Erlaubnis gebeten, zusammen mit seinen Stadtmusikanten aufspielen zu dürfen, so dass man sich schliesslich genötigt sah, ihm folgenden Verweis zu geben:[3]) „ein Ers.: Rhat

[1]) Eine Skandalchronik auf der Ulmer Stadtbibliothek, als Ammannsche Chronik bezeichnet, enthält auf einem nach S. 758 nachträglich eingeklebten Blatt noch das Folgende über Mayers Flucht: „Anno 1624 den 18. Juli Morgens frühe ist Johann Georg Mayer allhiesiger Organist mit dem Schelmen davon gezogen, und durch die Iler nach Wiblingen geschwommen, weilen seine begangene bubenstück an Tag gebracht worden, von einem Hessischen Hofdiener, da dieser angezeigt, dass der ged. Mayer anderswo Weib und Kind, und dem Landgraffen von Hessen 200 Königs Thaler entwandt habe." Ob's wahr ist?

[2]) Damit war natürlich die Stadtpfeiferbesoldung gefallen.

[3]) Ratspr. 1642 f. 366.

wisse Ihm solches nicht zuuergunnen, sondern solle Er seiner orgel abwartten, vnd sich nit also, zu Eines Er: Rhats vnd sein selbst verkleinerung, allenthalben für einen Spihlmann gebrauchen lassen.“ Geholfen hat's freilich nicht; schliesslich musste man ihn eben gewähren lassen. Schlimmer als das war, dass er als früherer Stadtmusikant bei seinen ehemaligen Mitgesellen sich nicht den nötigen Respekt verschaffen konnte oder wollte, und auch von den Schülern tat anscheinend jeder, was ihm gefiel, so dass es an den Sonntagen mit der Disziplin auf der Orgel oft recht übel bestellt war.

Aus all diesen Gründen beschloss man, einen Musikdirektor zu ernennen, der diesen Zuständen ein Ende machen und das ganze Musikwesen unter sich haben sollte.[1]) Als geeignetste Persönlichkeit für dieses neue Amt galt Merckh, dessen Ernennung gleichzeitig eine offizielle Belohnung für seine bisherigen Verdienste um die Kirchenmusik bilden sollte. Mit einer Bescheidenheit, von der man sonst nicht viel bei ihm bemerkt, lehnte Merckh die Ehrung ab und bat wiederholt, das ihm zugedachte Amt dem Cantor zu übertragen, allein es blieb doch bei der Ernennung Merckhs, der für seine Bemühungen jährlich 20 fl. vom Baupflegamt erhielt. Am 15. Februar 1626 bestätigte der Rat diesen Beschluss des Baupflegamts, das im übrigen mit Abfassung weiterer „leges“ beauftragt wurde, um eine gründliche Besserung zu erzielen. Unter Merckhs Mitwirkung wurde die neue Ordnung beschlossen, die aber den seitherigen Hauptfehler, die Zersplitterung der Autorität, nicht beseitigte. Merckhs Stellung war keineswegs selbständig; namentlich der Organist und der Cantor behielten noch gewichtige Stimmen, was insbesondere den Stadtmusikanten nicht gefiel. Sie erklärten, e i n e m Vorgesetzten gerne folgen zu wollen, aber nicht dreien zu gleicher Zeit; allein von einer Änderung der Bestimmungen hören wir nichts mehr. Dass Merckh wirklich die Funktion eines Kapellmeisters ausgeübt hat, ist wenigstens für den Anfang nicht anzunehmen;[2]) möglicherweise kam er später, durch die schlimmen Verhältnisse der 30er Jahre, wo lange Zeit kein tüchtiger Cantor zu finden war, zu dieser Tätigkeit. Genaues lässt sich nicht sagen, da sich die vorhandenen Aktenstücke nur ganz unklar ausdrücken.

Diese Neuordnung des Musikwesens konnte keinen Beweis ihrer Lebensfähigkeit ablegen, denn der dreissigjährige Krieg begann nun auch Ulm heimzusuchen. Die Ansprüche, die an die finanzielle Leistungsfähigkeit der Stadt gestellt wurden, waren so gewaltig, dass man alle einigermassen überflüssigen Ausgaben vermeiden musste. So erwog man denn im Jahre 1629 ernsthaft, nicht nur das wenige Jahre zuvor gegründete Gymnasium,[3]) sondern auch die Kirchenmusik gänzlich aufzuheben, um die 800 fl., die jährlich dafür aufgewendet werden mussten, zu ersparen. Nur die Denkschrift, die am 6. Oktober 1629 der Schulconvent einreichte und die die Möglichkeit erwies, vor allem durch Partemreduzierungen über

[1]) Das Amt des Musikdirektors wird wohl ungefähr dem des „General-Capellenmeisters“ entsprechen, das z. B. in Nürnberg 1632 errichtet wurde. Unterschiede waren natürlich vorhanden, vor allem hatte der Ulmer Musikdirektor wohl beträchtlich geringere Machtbefugnisse.

[2]) Das erwähnte Ratsdekret vom 15. Februar 1626 sagt: „zu einem Inspectorn oder Directorn . . . . bestettigt“.

[3]) Das Gymnasium ist eine Anstalt mit akademischer Verfassung, eine Zwischenstufe zwischen der lateinischen Schule und der Universität. Die Praeceptoren der obern Klassen der Schule waren meist gleichzeitig Professoren am Gymnasium. S. Greiner S. 39.

die Hälfte der angegebenen Summe einzusparen, konnte die Musik vor dem Untergang retten.[1]) Natürlich aber blieb der Zustand doch nicht derselbe wie bisher, und namentlich nach dem Tode des Cantors Nachtigall zu Anfang 1633 begann ein rascher Verfall. Zum Nachfolger Nachtigalls wurde zunächst Georg Wolf Dönert von Chur im Voigtland ernannt, der aber weder von der Musik etwas verstand noch Disziplin zu halten wusste, so dass man ihn bald zwang, seinen Abschied zu nehmen. Dann sollte ein Student des Gymnasiums, Martin Seifert von Plauen, das Cantorat versehen; Seifert zog es aber vor, auswärts seine Studien fortzusetzen, und so wurde der „Componist" — so bezeichnen ihn die Protokolle — Johann Gloss von Augsburg zum Cantor ernannt. Gloss hatte schon in Augsburg mit seinen Leistungen wenig Ehre eingelegt, und auch in Ulm war er gar nicht angesehen; als er dem Rat ein 12stimmiges Te Deum seiner Komposition widmen wollte, wurde er schroff abgewiesen mit dem Bedeuten, er solle zuerst die Mängel in seiner Klasse und beim Gesang beseitigen. Schon 1635 starb Gloss, und in seinem Nachfolger Christoph Otto Bodenburg war endlich wieder ein tüchtiger Cantor gefunden, dem auch von Seiten des Amts für seinen Fleiss Anerkennung gezollt wurde.[2]) An bedeutende Leistungen ist natürlich auch unter Bodenburgs Cantorat nicht mehr zu denken; die Kriegsnöte, zu denen sich in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre die Pest gesellte, waren sehr schlimm geworden, und erst nach dem Abzug der schwedischen Garnison 1650 konnte Ulm wieder aufatmen. Es zeigte sich sofort, dass genügend Kraft vorhanden war, um die Spuren des langen Krieges bald zu tilgen, denn auffallend früh begann eine zweite Blütezeit der Ulmer Musik, die bei der Lebensbeschreibung Sebastian Anton Scherers ausführlicher zu behandeln sein wird.

Wir wenden uns nunmehr zu der zweiten Kirche Ulms, der Kirche zur heiligen Dreifaltigkeit, die in den ersten Jahren des grossen Kriegs an der Stelle der alten Predigerkirche erbaut wurde zum Gedächtnis an das Reformationsjubeljahr 1617, in welchem der Grundstein gelegt wurde. Unter grossen Feierlichkeiten fand im September 1621 die Einweihung statt, und namentlich in musikalischer Beziehung wurde viel geleistet; alles, was im Münster bei der Musik mitzuwirken pflegte, wurde in die Dreifaltigkeitskirche aufgeboten. Freilich war diese Einweihungsfeier auch zugleich der letzte Anlass, in der Dreifaltigkeitskirche gute Musik zu machen; alles, was später geboten wurde, war mehr als bescheiden. Von vornherein hatte man auf das Anbringen einer Orgel verzichtet, und trotzdem der Rat, als er Steigleder den Rücktritt von seinem Amt nahelegte, ihm bedeutet hatte, man werde ihn in die Dreifaltigkeitskirche als Organisten berufen, wenn dort eine Orgel gebaut werde, so ist doch nicht anzunehmen, dass in Wirklichkeit die Absicht bestand, diese Orgel zu bauen. Jedenfalls ist lange Zeit alles still über

[1]) Auch das Religionsamt hatte schwere Bedenken gegen die beabsichtigte Aufhebung von Gymnasium und Kirchenmusik geäussert, vgl. Prot. v. 25. Sept. 1629: Die Aufhebung sei nicht rätlich, weil „die Music vor vilen andern Stätten, ein sonderlich Ornat und Kyrchen Zierdt" sei und es deshalb, wenn die Aufhebung doch beschlossen würde, „vil seufzens, vnd Bösse reden geben würde." Auch den Stadtmusikanten wurde ihre Besoldung gekürzt; s. später im Kapitel Stadtmusikanten.

[2]) Nach Relpr. v. 22. Jan. 1638 wurden ihm von einer Schuld, die er noch von seinem Aufzug her hatte, u. a. wegen seines Fleisses in der Musik 15 fl. nachgelassen. Bodenburg war vorher Direktor der Instrumentalmusik an der Kantorei St. Anna in Augsburg gewesen (S. Denkm. der Tonkunst in Bayern, Bd. X, 2, S. XX f.); schon früher hätte man ihn gern nach Ulm gezogen.

diese Angelegenheit, und als etwa 1639 der „Helfer“ an der Dreifaltigkeitskirche, M. Samuel Edel, den Bau eines Orgelwerks anregte, wurden der Ausführung alle denkbaren Schwierigkeiten in den Weg gelegt; aus öffentlichen Mitteln wurde überhaupt nichts beigesteuert, so dass sich Edel und sein Freund Joseph Furttenbach, den er für seinen Plan zu begeistern gewusst hatte, genötigt sahen, unter allerlei Schikanen seitens des Rats, in der Bürgerschaft die nötigen Mittel aufzutreiben; ein Anfang an dem Bau, der dem Ulmer Orgelmacher Johann Ehemann übertragen war, konnte erst gemacht werden, als Furttenbach und sein Bruder ihr ganzes Zinngeschirr zur Herstellung des Prinzipalregisters geopfert hatten.[1]) Im Spätsommer 1640 war das Werk gebrauchsfähig, wenn auch noch nicht ganz vollendet, am 20. September wurde es zum erstenmal gespielt (von wem?), doch durfte die bei solchen Gelegenheiten übliche „Orgelpredigt“ nicht gehalten werden. Dagegen wurde den Musikanten und Stadtpfeifern erlaubt, „Gott zu lob vnd Ehren, drey vnderschiedliche Chör, alss Einer vff der orgel mit lauter Posaunen: der Ander bei dem Altar mit lauter geigen: vnd der dritt in dem Singstuel, mit dem kleinen regal, vnd einer vocal music“ aufzuführen. Um die musikalischen Angelegenheiten der Dreifaltigkeitskirche bekümmerten sich jahrelang weder Rat noch Baupflegamt, und als man schliesslich doch genötigt war, nach dieser Kirchenmusik ein wenig zu sehen, da herrschte immer das Prinzip, was für die Musik im Münster nicht tauglich war, in die Dreifaltigkeitskirche zu schicken. Dieser sonderbare Grundsatz ist daraus zu erklären, dass es in Ulm tatsächlich an dem nötigen Personal fehlte, um zwei Kirchen zu gleicher Zeit mit guter Musik zu versorgen.

Ist es schon sehr schwierig, die Funktionen der Musiker, die im Münster wirkten, einigermassen deutlich zu unterscheiden, so zeigt sich vollends in der Dreifaltigkeitskirche ein fast unlösbarer Wirrwar. Die ersten Organisten, von denen wir hören, sind die Stadtmusikanten Hans Jakob Eberlin, ein Sohn Tobias Eberlins, und Georg Reinhard Schwarzkopf, die abwechslungsweise den Dienst versahen (schon vor 1668); bald darauf aber (1672) finden wir nicht weniger als 4 „academici“, die sich um die Musik in der Dreifaltigkeitskirche bemühten: Hans Caspar Schwilge, ein Sohn des später zu erwähnenden Cantors Andreas Schwilge, ferner Martin Wolfart, der spätere zweite Cantor, Hans Jakob Edel, der noch in demselben Jahr zum Cantor vorrückte, und Zacharias Müller. Letzterer war offenbar sehr begabt; schon als Student zu Strassburg schickte er wiederholt Kompositionen an den Rat, die immer sehr gut beurteilt wurden und ihrem Autor manchen Gulden als „Verehrung“ einbrachten. Diese vier Musiker wirkten wohl hauptsächlich als Sänger mit, denn noch 1675 werden Eberlin und Schwarzkopf als regelmässige Organisten genannt; Müller scheint von Anfang an die Leitung des Ganzen gehabt zu haben; schon 1672 erhielt er den Titel eines Director Musicae. Die beiden Stadtpfeifer gaben sich auf der Orgelbank recht wenig Mühe; die Klagen über sie sind allzu

[1]) Furttenbach, der von 1591—1667 lebte, war ein hochbedeutender Architekt und Kunstkenner; seine Chronik von Ulm (Ms. auf der Ulmer Stadtbibliothek) ist weitaus die bedeutendste unter allen Ulmer Chroniken. Die ganzen Händel mit dem Rat in Sachen des Orgelbaus beschreibt Furttenbach darin aufs genaueste, wobei er dem Rat seine Plackereien durch kräftige Schimpfworte vergilt. Bezeichnend ist, dass Furttenbach, trotzdem seine Chronik von grossem Musikverständnis zeugt und mehr vernünftige Äusserungen über Musik enthält als alle andern Quellen zusammengenommen, die Tonkunst in seinem Werk nur soweit erwähnt, als sie zu seiner eigenen Verherrlichung dienen kann.

häufig, und auch an Sängern fehlte es beständig; der Cantor musste oft ermahnt werden, wenigstens drei oder vier Vocalisten in die Dreifaltigkeitskirche zu schicken. 1677 wurde Caspar Schwilge Organist, während Müller 1680 Praeceptor der 2. Klasse wurde und nicht lange darauf — er wurde nur wenig über 30 Jahre alt — starb. Unter seinen Nachfolgern sind zu nennen der deutsche Schulmeister Johann Joachim Mürdel, später Cantor zu Geislingen, der sich auch als Komponist betätigte, und Johann Franz Metzger. Letzterer teilte sich mit Caspar Schwilge in die Arbeit, so dass der eine vormittags, der andere nachmittags die gesamte Musik versah, bis durch die Ernennung Metzgers zum Cantor die ganze Arbeit wieder Schwilge zufiel. Gegen Ende des Jahrhunderts war Caspar Schwilge längere Zeit krank und liess inzwischen seinen Sohn den Dienst versehen.

Obgleich unter den Genannten mancher brauchbare Musiker war, allen voran Zacharias Müller, so wollte doch in der Dreifaltigkeitskirche die Musik nicht recht gedeihen, und wiederholte Beratungen mit den Oberinspektoren der Musik[1]) führten zu keinem Resultat, so dass man 1713 kurzerhand die gesamte Musik in der Dreifaltigkeitskirche aufhob mit Ausnahme des Gemeindegesangs. Das war das Beste, was man tun konnte, zumal nicht einmal die Mittel vorhanden waren, alle Musiker regelmässig zu besolden. Nur Hans Caspar Schwilge hatte einen wöchentlichen Lohn von 1 fl., der ihm von der Besoldung des Stadtmusikanten Hossmann[2]) nach dessen Ausweisung zugesprochen worden war; aber auch diese bescheidene Einnahme musste er längere Zeit mit Metzger teilen.

Eine dritte, kleinere Kirche, die Barfüsserkirche, war noch von der Reformationszeit her zu gottesdienstlichen Zwecken verwendet worden; im allgemeinen wurde sie nur zu Leichenpredigten benützt, hatte auch keine Orgel; ein Regal wird sich freilich auch dort befunden haben, wie anfangs in der Dreifaltigkeitskirche.

Der katholische Kultus wurde an zwei Orten der Stadt ausgeübt, im Wengenkloster, das als sog. „befreites Stift“ von der Reformation nicht berührt worden war, und im „Deutschen Haus“, dessen Comthur ebenso wie der Probst zu den Wengen vom Rat unabhängig war; beides waren politisch selbständige Gebilde, über deren Musikgeschichte wir schon deshalb, weil die erhaltenen Dokumente sehr spärlich sind, hinweggehen können. Nur das sei erwähnt, dass ab und zu ein Stadtmusikant oder ein paar auswärtige katholische Schüler sich in die Wengenkirche zur Mitwirkung beim Hochamt begaben, was aber meist sehr bald vom Rat ausgekundschaftet und verboten wurde. Nur Tobias Eberlin scheint längere Zeit mit seinen Musikanten zu den Wengen gegangen zu sein; als er aber dabei ertappt wurde, erhielt er einen scharfen Verweis; man spionierte sogar, ob er nicht doch wieder „zue der Abgötterey“ musiziere. Er scheint es aber doch nicht mehr getan zu haben, denn von da ab hören wir nichts mehr über diesen Fall.

Über den Umfang der musikalischen Darbietungen erfahren wir einiges aus den Protokollen der Verhandlungen über die Gottesdienstordnung, die zu verschiedenen Zeiten im Rat und im Baupflegamt geführt worden sind, sowie aus den Kirchenordnungen selbst. Wir ersehen daraus, dass die Musik dank der wohlwollenden Förderung seitens des Rats einen breiten Raum im Münstergottesdienst einnahm:

[1]) Über die Oberinspektoren s. später im 2. Hauptteil.
[2]) Über Hossmann s. später im Kapitel Stadtmusikanten.

es war üblich, jeden Sonn- und Feiertag vor und nach der Morgen- und Abendpredigt, abgesehen von dem Vor- und Nachspiel der Orgel, „auf der Orgel und im Schülerstuhl“[1]) Gesänge figuraliter aufzuführen, und zwar wurde vor der Predigt kürzer, nach der Predigt länger musiziert. Freilich bildete die Musik keinen integrierenden Bestandteil des Gottesdienstes, liturgische Zwecke hatte sie im allgemeinen nicht zu erfüllen, man betrachtete sie vielmehr nur als eine angenehme Umrahmung der Predigt und schenkte ihr weiter nicht viel Beachtung. Auch nachdem sich Ulm wieder auf Luthers Seite geschlagen hatte, wirkte der radikale Geist der schweizerischen Reformation noch lange nach, nicht bloss bei der Geistlichkeit, sondern auch in weiten Kreisen der Bürgerschaft. Den Predigern war die Musik wohl immer ein Dorn im Auge; trotzdem immer die Bestimmung galt, dass mit dem Figurieren vor der für den Gottesdienst bestimmten Zeit begonnen werden sollte, damit mit dem Glockenschlag die Gemeinde den üblichen Choral „Komm heiliger Geist“ anstimmen konnte, sind die Klagen der Geistlichen darüber, dass die Musik sie in ihren Predigten hindere, so häufig, dass wir nicht in allen Fällen ein Verschulden der Musiker annehmen können. Auch waren die Mahnungen des Rats an die Musiker, die Ursache dieser Klagen zu beseitigen, meist in recht milder Form gehalten, da man ihre ohnedies nicht grosse Bewegungsfreiheit nicht noch weiter beschränken wollte. Aus den Kreisen der Bürgerschaft erhoben sich Beschwerden darüber, dass durch das Überwuchern des Figuralgesangs der Gemeindegesang unterdrückt werde; die Mehrzahl der Kirchenbesucher kam erst nach Beendigung des Figuralgesangs zur Kirche, viele gingen auch sofort nach der Predigt wieder weg, und so war eigentlich der Rat[2]) der einzige Förderer der Kirchenmusik. Ein Umstand freilich scheint auch in Ulm das Aufkommen der Musik begünstigt zu haben: man sah in der Kirchenmusik einen wirksamen Schutz gegen das Vordringen der Gegenreformation.[3]) Nach und nach wusste sich die Liturgie freilich doch einen bescheidenen Platz im ulmischen Gottesdienst zu erobern, nämlich bei den grossen kirchlichen Festen: beim Reformationsfest von 1617 z. B. war der Gottesdienst liturgisch gehalten, und man machte sogar beim katholischen Ritus einige Anleihen, indem man z. B. das Te Deum übernahm; auch die Litanei wurde gelegentlich figuriert. Auch darin entfernte man sich von dem Brauch vieler protestantischer Gemeinden, dass man beim Figuralgesang lateinische Texte gegenüber deutschen stark bevorzugte.[4])

Bei den täglich stattfindenden Werktagsgottesdiensten schwieg auch die Orgel, und der Choralgesang wurde nur von den Schülern angeführt; erst 1699 wurde wenigstens für die Donnerstag-Morgenpredigt das Schlagen der Orgel angeordnet.

Eine grosse Rolle spielte die Musik bei den Hochzeitsgottesdiensten, und je nach dem Range des Brautpaares — in dieser Hinsicht waren wie in den meisten

[1]) Das letztere bezieht sich offenbar auf wechselchörige Stücke.

[2]) Das Baupflegamt und das Religionsamt, als Ausschüsse des Rats, natürlich eingeschlossen.

[3]) Den nicht liturgischen protestantischen Kultus finden wir an vielen Orten; ähnliche Verhältnisse wie in Ulm finden wir namentlich in Frankfurt, vgl. Valentin S. 80. Auch in Frankfurt wurde erst 1573 der Figuralgesang eingeführt.

[4]) Es handelt sich also in Ulm um eine nachträgliche Anleihe beim katholischen Kultus, während da, wo die Zwinglische Lehre nicht eingedrungen war, also insbesondere in Mittel- und Norddeutschland, auch etwa in Nürnberg, die katholischen Bräuche überhaupt nie ganz beseitigt worden waren.

Reichsstädten strenge Ordnungen vorhanden — wurde die Feier entweder durch Orgelspiel oder ausserdem noch durch Vocalmusik verschönt. Die „Geschlechter" allein hatten das Vorrecht, bei dieser Gelegenheit den gesamten vocalen und instrumentalen Musikkörper aufzubieten, während den Musikern selbst, also den Organisten, Cantoren, Musikdirektoren und Stadtpfeifern nur einige Instrumente zum Gesang beizuziehen gestattet war.[1]) Über die Gebühren, die für diese Musik bezahlt wurden, wissen wir nur, dass dem Organisten bereits 1587 erlaubt war, 1 fl. zu fordern und dass später[2]) dem Cantor und Musikdirektor je 1 Reichstaler zukam. Bei Taufen war das Musizieren ganz ungebräuchlich, während bei Beerdigungen wenigstens ab und zu figuraliter gesungen wurde, und zwar häufiger beim eigentlichen Begräbnis auf dem Friedhof als beim Trauergottesdienst in der Barfüsserkirche. Doch hat Sebastian Anton Scherer für eine Gelegenheit letzterer Art seinen Trauer- nnd Klaggesang geschrieben.

Über das Repertoire der Kirchenmusik sind leider nur aus dem ersten Jahrzehnt von Merckhs Wirksamkeit genauere Nachrichten vorhanden, aus denen hervorgeht, dass der Strassburger Komponist Christoph Thomas Walliser stark bevorzugt wurde.[3]) Sonst werden Werke von Vulpius, Demantius, Asprilius, Friedrich Weissensee etc. erwähnt; aus Augsburg und Venedig wurden Werke bezogen. Die Werke Orlando di Lassos, die in Nürnberg so eifrig gepflegt wurden, nahmen in Ulm offenbar nur ein bescheidenes Plätzchen ein. Aus späterer Zeit haben wir nur ganz vereinzelte Nachrichten über Neuanschaffungen; wir erfahren z. B. dass 1644 Werke von Hammerschmidt neu beschafft wurden, und dass um 1700 die jährlichen Ausgaben für neue Musikalien sich auf etwa 12 fl. beliefen.

Auch der Ulmer Rat liebte es, dass ihm einheimische und fremde Komponisten ihre Werke dedizierten, und diese Dedikationen haben natürlich die Bibliothek des Münsters wesentlich bereichert. In erster Linie ist hier Rudolf Lasso, der für seine Dedikation (es handelt sich wahrscheinlich um das magnum opus musicum seines Vaters, das er und sein Bruder Ferdinand 1604 herausgaben) die reiche Verehrung von 6 Goldgulden erhielt, zu nennen, ferner Valentin Haussmann aus Sachsen[4]) aus späterer Zeit der bayrische „hoff: vnd Cammer musicus" Adam Obermayer (1644), Johann Wilhelm Kyperger von Passau (1710) etc. Von einheimischen Komponisten wurden Zacharias Müller und Johann Joachim Mürdel bereits genannt, von Scherer wird später die Rede sein. Manche Dedikationen wurden freilich schroff abgewiesen; besonders auffällig ist folgende Stelle:[5]) „Dem

[1]) Im Bpflprot. vom 16. Nov. 1643 ist von drei Instrumenten die Rede, nämlich Zink, Posaune und Fagott. Gelegentlich kommt es vor, dass auch solchen Paaren, die nur auf Vocalmusik ein Anrecht hatten, gestattet wurde ein Instrument zu verwenden, dann nämlich, wenn aus irgend einem Grund eine Vocalstimme nicht besetzt werden konnte. Sonst lesen wir von Fällen dieser Art nichts, wenn sie auch wohl beim sonntäglichen Gottesdienst vorgekommen sein werden.

[2]) S. Relpr. v. 17. Sept. 1659: „Dem Cantori M. Andreae Swilgio, so bey fürnemmen hochzeiten, wann man vff der Orgel musiciert, 2 Reichsthaler zu fordern gesinnet gewesen, alss einen wegen des Cantorats, vnd den andern wegen des Directorij, ist zu bescheidt anzuzeigen, weiln er . . . . auff ein mahl nicht 2 Personen vertretten könde, solle er sich mit einem Thaler vergnügen lassen. Wo er aber auch bei den Mahlzeiten musicieren vnd singen wurde, hette es damit seinen weg."

[3]) Noch zu Ende des 17. Jahrhunderts stand Walliser im Ansehen eines Klassikers, s. unten S. 46, Anm. 1.

[4]) Es handelt sich wohl um den Gerbstätter Haussmann.

[5]) Ratspr. 1656 f. 431.

Fl. württemberg. Capellmeister Samuel Capricorno sollen seine, einem Er. Rhat offerirte getruckhte geseng, neben zweien Reichsthalern zu einer verehrung, mit der anzeig wider zugestellt werden, ein Er. Rhat seie mit dergleichen sachen vorhin genug fürsehen". Andererseits aber nahm man Erzeugnisse von Dilettanten höheren Standes freudig an, so 1682 ein Werk des Haller Ratsherrn Johan David Mayer.[1])

Merkwürdigerweise ist weder diese Bibliothek, noch eines der zahlreich angefertigten Verzeichnisse ihrer Bestände erhalten; weder im Münster,[2]) noch in der Stadtbibliothek, noch im Gymnasium ist noch eine Spur davon zu entdecken. Der ehemalige Stadtbibliothekar und -Archivar, Herr Prof. Müller, weiss aus sicherer Quelle, dass bereits vor 1830 die ganzen alten Notenschätze und alle Instrumente verschwunden sind. Ein einziges Stück, das sich auf der Stadtbibliothek in Ulm befindet, stammt vielleicht noch aus der alten Bibliothek: die Violonstimme von Scherers op. I, der folgende Werke (Violon- oder Continuostimme) beigebunden sind: Hammerschmidts Gespräche über die Evangelia, Johann Vierdancks geistliche Konzerte, Christoph Satzls Jubilus Davidicus und Samuel Seidels Suspiria Musicalia.

Das collegium musicum und die weltliche Musik.

Eine alte Ulmer Tradition berichtet, dass 1662 von dem Rechtsgelehrten und Mitglied des geheimen Rats, Christoph Weickhmann, ein öffentliches Konzert eingerichtet worden sei. Die älteste Form dieser Nachricht ist die folgende, die sich in den vor 1720 geschriebenen Collectaneen des Johann Adam Ammann findet:[3]) „Das collegium Musicum Ist incirca erst ao. 1660 von etlichen Liebhabern der Instrumental Music angestellt worden, und biss daher in gutem Flor geblieben. Jedem Mitglied ist zu Zeiten wochentl. Zusammenkunfft ein halb Mass wein destinirt, der abwesende aber wird deren privirt; dieser Thrunk wird von zusammen geschlossenem Geldt bezahlt, . . . Der Ruhm und Preiss aber dieses eingeführten löbl. Exercitij wird billich H. Christoph Weickhmann, des Geheimen Raths zugeschrieben, der es ao. 1662 mit zimmlicher Mühe zu werckh gebracht".

Man sieht, der erste Berichterstatter drückt sich sehr vorsichtig aus, und mit Recht. Dass der genannte Christoph Weickhmann sich um das Zustandekommen des collegium musicum, denn das ist der offizielle Name dieses Instituts, grosse Verdienste erworben hat, ist zweifellos, dass es aber bereits 1662 gegründet worden

[1]) Wie aus der Vorrede zu Mayers 1691 in Ulm gedruckter „Geisticher Seelen-Freud" hervorgeht, waren es 27 geistliche Arien zu 5 Stimmen mit 5 Instrumenten. Winterfeld (Evang. Kirchengesang II S. 597) nimmt an, dass Mayer gegen 1691 als Ratsherr nach Ulm gekommen sei, und diese Meinung haben andere Autoren, z. B. Eitner in seinem Quellenlexikon, übernommen. Winterfeld schloss dies aus einer Stelle in dem Geleitwort, das der Ulmer Superintendent Veiel zu der „Geistlichen Seelen-Freud" geschrieben hat, hier ist aber nur davon die Rede, dass Mayer ein Ratsmitglied sei, aber nicht davon, dass er in Ulm wohne. Die Magistratsbücher des Ulmer Stadtarchivs weisen den Namen Johann David Mayer auch nicht auf, und so ist zweifellos anzunehmen, dass Mayer in Hall geblieben ist.

[2]) Die ältesten Stücke, die die jetzige Münsterbibliothek besitzt, sind zu Ende des 18. Jahrhunderts gedruckt bezw. geschrieben.

[3]) Ms. auf der Ulmer Stadtbibliothek S. 266 f., nicht mit der Ammannschen Chronik zu verwechseln.

ist, wie die meisten Chronisten berichten, kann nicht sein. Nicht nur bezeichnet Scherer 1664 in der Dedikation seiner Orgeltoccaten op. II[2] an das collegium musicum der Reichsstadt Memmingen dieses Institut als laude et imitatione dignum; er hätte auch wohl, wenn das Ulmer Collegium schon bestanden hätte, sein Werk nicht den Memmingern gewidmet. Noch beweiskräftiger ist eine Stelle aus den Ratsprotokollen des Jahres 1663, nach der es in diesem Jahr noch kein Collegium musicum gegeben haben kann;[1]) wir werden also eine spätere Gründungszeit annehmen müssen, und es besteht kein Anlass, Neubronners Angabe, dass 1667 das Gründungsjahr sei, zu misstrauen.

In der genannten Vorrede beschreibt Scherer das Collegium zu Memmingen. Er bezeichnet es als regelmässige Zusammenkünfte von musikliebenden Männern jeden Standes, die teils selber sich auf verschiedenen Instrumenten und im Gesang (letzterer kommt wohl für Ulm kaum in Betracht) üben, teils diesen Übungen zuhören. Wir haben es also mit einer Einrichtung zu tun, wie sie zu jener Zeit vielfach in deutschen Städten zu finden ist. Die Sache selbst hat in Ulm schon viel früher bestanden in der Form des wöchentlichen exercitium musicum der Stadtpfeifer, welche letzteren ganz zweifellos auch im Collegium die Hauptmitglieder waren.[2]) Dieses Exercitium hat freilich in Ulm ebensowenig florieren wollen als etwa in Nürnberg oder Augsburg, und die oft wiederholten Mahnungen des Rats, diese Exercitien eifriger zu pflegen, blieben ohne nachhaltige Wirkung. Erst nach dem dreissigjährigen Krieg ist, wahrscheinlich durch Scherers Bemühungen, ein ernsthafteres Wiederaufnehmen dieser Übungen zu bemerken, doch auch diesmal ohne dauernden Erfolg. Es fehlte offenbar an einem geeigneten Probezimmer, wahrscheinlich auch an der Leitung, denn ein Cembalo oder sonstiges Continuoinstrument war wohl in den Räumen, von denen in dem folgenden Passus der Ratsprotokolle[3]) die Rede ist, nicht vorhanden: „Demnach ankommen, dass die Musicanten eine Zeithero in dem Schwörhauss, an dem orth, da ein Ers. Rhat an dem Schwörtag sich zuversamlen pflegt, Ihre exercitia halten, solches aber nicht also herkommen, auch umb etwas disreputirlich ist, alss wollen meine gg. Herrn Stättrechner disse Newerung abstellen, vnnd den Statt Pfeiffern desshalben die Notturfft vnd dass Sie sich mit der obern Stube in bemeltem Schwörhauss contentiren sollen, anzeigen". Aus dem Nachsatz ist zu schliessen, dass Merckh und der Cantor diesen Exercitien beizuwohnen pflegten und darüber die Aufsicht führten.

Weickhmanns Verdienst bestand nun wohl darin, dass er die exercitia musica durch Zuziehung von musikliebenden Bürgern lebensfähiger machte und für die Beschaffung der Mittel für den Freitrunk sorgte.[4]) Als vollends nach der Ernennung

[1]) Nach f. 58 wurden die Stadtmusikanten, die, wie sogleich gezeigt werden wird, den Grundstock des Collegiums bildeten, ermahnt, ihr wöchentliches Exercitium wieder aufzunehmen, aus dem das Collegium überhaupt herausgewachsen ist.

[2]) Vgl. Ratspr. 1670, f. 294, 1679 f. 14, 1683 f. 283. Es wird dort von Anwärtern auf Stadtpfeiferstellen als adiunctis collegii musici gesprochen, ebenso von einem Collegium der Stadtmusikanten, was in früheren Zeiten nie der Fall war.

[3]) 1655 f. 286.

[4]) Folgender Passus (Baupflpr. v. 30. Dez. 1675), dessen Bedeutung übrigens nicht ganz klar ist, bezieht sich wohl auf den Freitrunk bezw. Ersatz dafür: „Vff gethane Relation, vss was vrsachen dem organisten Sebastian Anthoni Scherer, für den brantenwein, an stat der von Alters gegeben 10: dissmahl allein 4 btz gegeben worden, vnd welchergestalten er sich dessentwegen a parte beklagt habe, Ist zuerwartten, ob: vnd was bey löbl. Amt er anbringen vnd Klagen werde."

Scherers zum Musikdirektor (1668) die Zusammenkünfte in dessen Wohnung verlegt wurden,[1]) war der Bestand des collegium musicum gesichert; es hielt sich in dieser Form im wesentlichen bis tief ins 18. Jahrhundert. Der regelmässige Übungstag war der Donnerstag. Dass übrigens ein Recht der Musikanten auf den Freitrunk nicht offiziell anerkannt wurde, zeigt ein Dekret des geheimen Rats, dessen Abschrift bei den Stadtpfeiferakten liegt. Dieses Dekret belegt ausserdem jeden besoldeten Musikanten, der ohne Entschuldigung das Collegium versäumt, mit einer Strafe von 1 fl.

Die Collegia musica des 17. Jahrhunderts waren wichtige Pflegestätten der Suite, und auch das Ulmer Collegium wird wohl die Suitenmusik gepflegt haben, wenn auch vielleicht nicht in so hervorragendem Masse als manche andere Vereinigungen dieser Art. Leider fehlen über das Repertoire der älteren Zeit alle Nachrichten; das dritte Werk Scherers freilich ist zweifellos für Zwecke des Collegiums geschrieben, es enthält ausschliesslich Sonate da chiesa nach italienischer Art. Aus den Jahren 1725—27 haben wir zwei Verzeichnisse der Neuanschaffungen für das Collegium von dem damaligen Leiter, dem Vizeorganisten Johann Kleinknecht, die im Anhang wiedergegeben sind; wir können jedoch daraus keinen Schluss auf die Gestalt des Repertoires in früherer Zeit ziehen, denn das rasch zu grosser Beliebtheit gekommene Konzert (als Concerto grosso und noch weit mehr als virtuoses Solokonzert für die Violine) hatte damals schon die älteren Formen der Suite (Ouverture und Partie) und Sonate fast vollständig verdrängt.

Über die private Musikpflege sind wir sehr schlecht unterrichtet, und es sind mancherlei Gründe da, die die Meinung bestärken, als wäre es damit auch in Wirklichkeit schlecht bestellt gewesen. Namentlich die Patrizierfamilien, die ja anderwärts so grosse Verdienste um die Musik sich erworben haben, scheinen in Ulm in dieser Beziehung fast vollständig versagt zu haben; wenn sie sich um die Musik kümmerten, geschah es wohl meist aus persönlichen Gründen, wie wir z. B. bei Joseph Furttenbach gesehen haben. Die Privatbibliotheken, die in den Besitz der Stadtbibliothek übergegangen sind, enthalten alles in allem ein einziges Stück, die Partitur von Alberts 8 Teilen Arien, die aus der Bessererschen Bibliothek stammt; die gesondert bestehende, im Münster aufbewahrte Bibliothek der Familie Schermar ist wenigstens für das 16. Jahrhundert mit einer nicht unbeträchtlichen Musiksammlung versehen, in der sich hauptsächlich Nürnberger und Venetianer Drucke befinden. Namentlich unter den italienischen Drucken finden sich einige interessante Stücke, so z. B. Banchieris Pazzia senile, der bekannte Vorläufer der komischen Oper. Die deutschen Drucke enthalten viele deutsche Gesänge, die auf eine recht eifrige Pflege des deutschen Liedes hinweisen, während die Manuskripte, von einem unvollständig erhaltenen Heft Tänze abgesehen, hauptsächlich aus französischen Lauten- und Mandolinenbüchern bestehen.[2]) Diese Lautentabulaturen scheinen am eifrigsten benützt worden zu sein, wie ja noch in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts die Laute offenbar noch recht beliebt war.[3]) Bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts

[1]) Siehe die Vorrede der Triosonaten op. III.

[2]) Merkwürdig ist, dass aus dem späteren 17. Jahrhundert kein einziges Stück mehr erhalten ist, trotzdem die andern Teile der Bibliothek teilweise sogar Werke aus dem 19. Jahrhundert enthalten. Ein Verzeichnis der Musikalien der Schermarschen Bibliothek ist im Anhang zu finden.

[3]) Auch Scherer soll Suiten für dieses Instrument komponiert haben.

freilich hatte das Klavier die Laute aus der Gunst der Musikliebhaber verdrängt, wie wir aus den Notenbüchern der Jungfer Barbara Kluntzin sehen können, die sich, freilich sehr mit Unrecht, eines grossen Rufes als Musikkennerin erfreute. Diese Notenbücher (drei an der Zahl) sind von der Kluntzin selbst geschrieben und enthalten Choralgesänge, die im ulmischen Gottesdienst gebräuchlich waren, einige geistliche Arien u. s. w.; einer der Bände ist mit einer Abschrift der geistlichen Andachten über Gedichte Paul Gerhards von Ebeling ausgefüllt. Alle diese Stücke sind klaviermässig gesetzt, und zwar da, wo die Schreiberin selbst die Mittelstimmen auszusetzen versuchte, mit haarsträubenden Tonsatzfehlern, und dass das Klavier damals in Ulm allgemein beliebt war oder wurde, zeigt die grosse Zahl der Schülerinnen, unter denen sich Frauen und Mädchen aus den ersten Familien der Stadt befanden, und deren Verzeichnis am Schluss eines der Notenbücher mehrere Seiten füllt. Zu derselben Zeit konnte ein ausgezeichneter Musiker, Johann Kleinknecht, trotzdem er vom Rat ein Wartgeld bezog, nicht einmal die allernötigsten Mittel durch Musikunterricht verdienen![1])

Was die Gewerbetätigkeit betrifft, so stand Ulm, soweit sie auf die Musik Bezug hat, darin weit zurück gegenüber andern Reichsstädten; wenn dort gelegentliche Stockungen des Gewerbefleisses sich zeigen, so finden wir in Ulm überhaupt nie eine eigentliche Blüte. Am bedeutendsten ist wohl noch der Notendruck, der seit etwa 1640 von Balthasar Kühn, später von Georg Wilhelm Kühn ziemlich eifrig gepflegt wurde. Namentlich Komponisten benachbarter kleinerer Reichsstädte liessen ihre Werke vielfach in Ulm drucken. Die Zensur über diese Werke übte das Religionsamt aus, und durch die Verhandlungen dieser Behörde sind wir wenigstens für die Zeit von 1640—1650 über den Druck von Kompositionen von Autoren aus Lindau, Nördlingen, Memmingen, Öttingen etc. unterrichtet; dass der Haller Ratsherr Johann David Mayer seine „Geistliche Seelen-Freud“ 1691 bei Georg Wilhelm Kühn drucken liess, wurde bereits erwähnt. Balthasar Kühn druckte ausserdem sämtliche erhaltenen Werke Sebastian Anton Scherers.

Über den Instrumentenbau sind wir sehr schlecht unterrichtet; was vom Orgelbau überliefert ist, wurde bereits in Anm. 1 zu S. 10 mitgeteilt.[2]) Um 1620 finden wir einen Geigenmacher Eberlin, sonst aber sind in Ulm keine Nachrichten über Instrumentenmacher zu finden. Dass aber solche vorhanden waren, sehen wir aus den Arbeiten von Bossert über die württembergische Hofkapelle, für die wiederholt Instrumente aus Ulm bezogen wurden, so 1566 vier Zinken, 1572 einige Lauten.[3]) Um 1575 ist der Lautenmacher Conrad Christoph Lacher erwähnt; Saiten bezog man bis zum 30jährigen Krieg vielfach aus Ulm.[4]) Der Krieg scheint diesen Gewerben ein Ende bereitet zu haben; was seit dieser Zeit an Instrumenten für die Kirchenmusik etc. in Ulm gekauft wurde, kam durchweg von auswärts, so z. B. die 8 Geigen im Jahre 1627 aus Füssen, wovon bereits S. 12 die Rede war.

---

[1]) Eine Supplication Kleinknechts an den Rat vom 18. Juni 1710 bezieht sich auf diese Tatsache; sie findet sich in den Stadtpfeiferakten. Über Kleinknecht siehe Weyermann I, S. 361; einiges ist auch unten S. 48 mitgeteilt.

[2]) Weiteres siehe später S. 36.

[3]) a. a. O. VII, S. 153.

[4]) S. a. a. O. IX, S. 278, XXI, S. 121; ferner IX, S. 275, XIX, S. 363, XX, S. 208.

Die Musik in der lateinischen Schule.

Im Leben der lateinischen Schule nahm die Musik einen hervorragenden Platz ein, ja man kann sagen den hervorragendsten, wenn man bedenkt, dass Schulverfassung, Stundeneinteilung etc. fast ebensosehr durch Rücksichten auf die Ausübung der Musik als auf den eigentlichen Zweck der Anstalt beeinflusst wurden. Den ärmeren Schülern war die Musik geradezu die einzige Quelle ihrer Existenz; nicht nur hatten in erster Linie Schüler, die im Gesange Gutes leisteten, Anspruch auf den Partem,[1]) auch durch Mitwirkung bei Leichenbegängnissen, durch Privatunterricht u. s. w. hatten sie Gelegenheit zum Verdienst. Nicht umsonst waren ausser dem Cantor noch zwei musikalisch gebildete Lehrer angestellt, deren einer an den Sonntagen, wo der Cantor auf der Orgel beschäftigt war, den Choralgesang zu versehen hatte und oft ebenfalls Cantor, später aber meist Succentor genannt wurde; der andere hatte an den Werktagen in weniger wichtigen Gottesdiensten den Choralgesang zu führen; sein Titel war entsprechend Succentor Cantorum bezw. Vicesuccentor.[2]) Alle drei aber waren im Hauptamt Praeceptoren in einer der untern Klassen, und nur ganz ausnahmsweise kam es vor, dass mit dem Cantorat nicht auch zugleich das Praeceptorat einer Klasse frei wurde, z. B. wurde Christoph Otto Bodenburg zunächst nur als Cantor angestellt, selbstverständlich aber wurde ihm so bald als möglich eine Klasse dazugegeben.

Der offizielle Musikunterricht nahm nicht so viel Zeit in Anspruch als man erwarten sollte und als in andern Städten üblich war; in der Zeit des Unterrichts, von 12—1, stimmt die Ulmer Schule mit den meisten andern überein. Der Donnerstag und Samstag waren die Tage der musikalischen Übungen.[3]) Als Lehrbuch wurde das bekannte Compendium von Faber-Gumpelzhaimer verwendet,[4]) doch ist anzunehmen, dass der in Ulm so hoch verehrte Walliser auch als Theoretiker in den Lehrplan der Schule aufgenommen worden ist. Neben diesen offiziellen Stunden wurden freilich private Exerzitien nicht nur geduldet, sondern stark begünstigt, und dass die zum Kunstgesang bestimmten und tauglichen Schüler besonders eifrig unterwiesen wurden (manchmal freilich war der Eifer der Cantoren recht mässig), versteht sich von selbst. 24 „Symphoniaci“ oder „Ordinari Musicanten“ sollten immer vorhanden sein, ausserdem noch 12 Ersatzleute, die sog. Exspectanten, allein

[1]) Der oder das Partem war eine wöchentliche Gabe an die mittellosen Schüler, die zum Teil in Geld, zum Teil in Brot bestand und auf deren Höhe auch die musikalischen Leistungen von Einfluss waren. Die Empfänger dieses Partems hiessen Partemisten, die andern Schüler Nonpartemisten.

[2]) Oft liess sich der Vicesuccentor selbst durch einen älteren Schüler oder einen Gymnasiasten vertreten.

[3]) Diese Übungen werden in den Protokollen häufig wie die Proben der Stadtmusikanten schlechtweg als exercitium musicum bezeichnet, wodurch vielfach Verwechslungen zwischen diesen beiden von einander unabhängigen Instituten hervorgerufen werden können, und das macht die ohnehin nicht leicht zu durchschauende Materie noch unklarer. Die einzig richtige, freilich nur selten angewandte Bezeichnung für die Schulgesangsstunden ist Exercitium des Choralgesangs.

[4]) Es sei mir gestattet, hier ein Versehen Greiners in seiner Arbeit über die Ulmer Gelehrtenschule S. 26 zu korrigieren. Greiner schreibt hier, durch die Schreibung seiner Vorlage (GumpelZhaimerus) verleitet, Gumpelzhaimers Namen getrennt als Gumpel Zaimer und bezeichnet dessen Compendium als „sonst nicht bekannt.“

diese Zahl wurde nicht immer erreicht, so waren z. B. 1618 nur 13 Symphoniaci vorhanden. Oft klagte man darüber, dass fast nur Fremde, die „vil Vngelegenheit causirn", zur Musik verwendet werden,[1]) aber es war nicht möglich, aus den Bürgersöhnen eine auch nur einigermassen genügende Anzahl tauglicher Sänger auszuwählen und selbst begabte fremde Knaben zu finden war nicht immer leicht. Nicht nur bei der Kirchenmusik hatten die Symphoniaci sich hören zu lassen, auch z. B. vor dem Rat musste gelegentlich einmal ein besonders stimmbegabter Schüler erscheinen.[2]) Dagegen kam es wohl nur ganz ausnahmsweise vor, dass bei Hochzeitsmahlzeiten die Schüler figurierten, und zu sonstigen privaten Gastereien wurden sie zweifellos nicht verwendet.

Auch die grosse Masse der Schüler hatte viel zu tun. Da war zunächst der Choralgesang, der täglich einmal, Donnerstags aber zweimal und Sonntags gar dreimal den Gottesdienst schmücken musste; weiterhin aber kamen in erster Linie die Beerdigungen in Betracht, denn so selten der Figuralgesang bei diesen Gelegenheiten war (später hat sich auch das geändert), so gebräuchlich war das Absingen von Chorälen bei der Trauerfeierlichkeit, und je nach dem Reichtum der Hinterbliebenen konnten zu diesem Zweck 60, 80, 100 oder 120 Schüler oder gar der „ganze coetus" als Sänger herangezogen werden. Das war ja eine gute Einnahmequelle für Schüler und Cantoren, aber wie das natürlich ist, wurde dadurch manche Unterrichsstunde versäumt. Auch sonst kamen mitunter unglaubliche Dinge vor: als Mitte der 1630er Jahre auch Ulm von der grossen Pest heimgesucht wurde, liess man unbedenklich die Schüler an den Leichenzügen der von der Epidemie Dahingerafften teilnehmen, bis endlich der Rat dagegen einschritt.

Der Kurrendegesang, der in andern Städten so eifrig gepflegt wurde — es sei nur an die Leistungen der Augsburger Cantorei St. Anna unter Gumpelzhaimer erinnert[3]) —, hat in Ulm nicht existiert, die Partemgelder wurden in einer gewöhnlichen Hauskollekte von einzelnen Schülern ersammelt; dagegen kam der Weihnachtsgesang zu hoher Blüte.[4]) Die Zahl der Schüler, die an diesem Gesang teilnahmen, wechselt ziemlich stark; anfänglich waren es 100, seit 1658 wurden es 112, 1675 sogar 120, die allabendlich in 2 gleich grossen Rotten während der Weihnachtsferien unter Führung der Cantoren durch die Stadt zogen, um der Bürgerschaft „das guthe vnd newe Jahr" anzusingen, wofür dann reichlich Gaben den Schülern in die Büchse gelegt wurden. Oft aber wurde auch der begleitende Cantor von den Bürgern in die Wohnung gerufen und (natürlich nicht alkoholfrei) bewirtet, und die Folge war häufig nicht nur die, dass der Cantor bezecht wurde, sondern von den ohne Aufsicht gebliebenen Schülern liefen die älteren ebenfalls weg und dem Trunk nach, und manchmal kam es infolge solcher Dinge sogar zu Schlägereien zwischen Cantor und Schülern. Der Rat suchte natürlich diesem Unfug nach Möglichkeit zu steuern und erliess jedes Jahr bei Genehmigung des Weihnachtsgesangs Warnungen an die Cantoren und Schüler, auch wurde den Gassenknechten die Aufsicht aufgetragen; sie sollten nicht nur das Volk, das den Rotten nachzulaufen pflegte, fernhalten, sondern auch auf die Durchführung der Vorschriften bei den Sängern

[1]) Solche Klagen finden wir auch in andern Städten recht häufig.

[2]) S. Steueramtsentscheid vom 25. August 1671.

[3]) S. Denkmäler der Tonkunst in Bayern X, 2, S. XVII.

[4]) Über das Verhältnis des Weihnachtsgesangs zum Kurrendegesang vgl. Seifferts Bemerkungen Denkmäler der Tonkunst in Bayern, VI, I, S. XIX.

achten und vor allen Dingen Unfug und Wirtshauslaufen nach Beendigung des Gesangs verhindern. Aber es gelang meistens nicht, die Missstände waren schon zu lange eingewurzelt.

Wie gross die finanzielle Kraft der Stadt auch in unserem Zeitraum, innerhalb dessen doch die schlimmen Zeiten häufiger sind als die guten, noch war, lässt sich aus den ansehnlichen Summen ersehen, die jedes Jahr ersammelt wurden und die auch in den schlimmsten Zeiten des 30jährigen Kriegs nicht zurückgingen, ja gegen Ende des Jahrhunderts, das für die Stadt Ulm auch viel Übles brachte, von Jahr zu Jahr stiegen und die Summe von 1000 fl. oft stark überschritten.[1]) Verteilt wurde das Geld nach amtlicher Genehmigung; das meiste bekamen die Schüler, die gesungen hatten, manchmal auch wurde an die andern etwas ausgeteilt, ein ziemlicher Rest wurde in die Partemkasse und für arme kranke Schüler zurückgelegt. Gelegentlich wurden auch andere Ausgaben damit gedeckt, z. B. bekam Zacharias Müller, der ohne Entgelt seinen Dienst als Musikdirektor in der Dreifaltigkeitskirche versah, von dem ersungenen Geld jedes Jahr 3 fl. Nach Beendigung des Gesangs wurde auf den Kanzeln eine Danksagung an die Bürgerschaft verkündigt.

Der Weihnachtsgesang der Schüler wurde vom Rat stark protegiert und niemand sonst durfte in den heiligen Nächten durch Gesang oder Musik sich Gaben erbetteln, und doch waren es gar viele, die darauf Anspruch machten: Die Meistersinger,[2]) die Weber, die Lebzelter, die „Fundenkinder“[3]) und arme Leute. Oft genug wurde das Verbot auch übertreten, oft auch aus Mitleid die verhängte Geldstrafe erlassen, und schliesslich erlaubte man (1663) den Meistersingern unter gewissen Beschränkungen den Gesang, ja 1688 wurde den Spielleuten der Garnison, ohne dass sie darum nachgesucht hätten, erlaubt, ihren Offizieren „eine Schalmeyen: vnd fagot music zupräsentieren“, was natürlich von da an sich wiederholte.

Aber wie der Rat die Rechte der Schüler zu wahren suchte, so ahndete er auch Übergriffe der Schüler in andere Berufe, und namentlich wurden solche Schüler, die in Herbergen oder bei Hochzeiten aufspielten und dadurch den Stadtpfeifern und Spielleuten das Brot wegnahmen, bestraft. Wir sehen also, dass auch die Instrumentalmusik an der Schule vielfach gepflegt wurde, und sogar Kompositionsunterricht wurde gegeben. Die Indices der Baupflegamtsprotokolle enthalten regelmässig eine Rubrik: „Componieren“, die aber sehr häufig unausgefüllt blieb. Immerhin hören wir von verschiedenen Kompositionsversuchen, die aber wohl häufiger auf Studenten des Gymnasiums als auf Schüler zurückgehen. So war beispielsweise ein „Componist vnd passist“ Georg Köler im Jahre 1613 in Ulm, ferner in den 1620er Jahren ein gewisser Johann Pheng (Phengius, Phyngius) aus Thüringen; namentlich der letztere hat Rat und Amt wiederholt mit Widmungen seiner Werke beglückt. Bei beiden ist die Vorliebe für die venetianische Vielchörigkeit bemerkbar, was ja kein Wunder ist, da die ganze Kirchenmusik, wie wir gesehen haben, von Werken der Richtung beherrscht wurde, die Ambros die deutsch-venetianische nennt, neben italienischen Originalwerken. Köler schrieb 12stimmige Stücke,

[1]) Unterlassen wurde der Weihnachtsgesang nur ein einziges Mal, im Jahr 1703, während der bayrisch-französischen Okkupation; auch das ist wieder ein Beweis dafür, dass diese Okkupation der Stadt mehr Schaden zufügte als irgend ein Ereignis früherer Zeit.

[2]) Die Meistersinger suchten den Schülern auch beim Leichengesang Konkurrenz zu machen; man erlaubte ihnen aber nur, bei Beerdigungen früherer Mitglieder ihrer Rotte zu singen.

[3]) Die Fundenkinder hatten in der Dreifaltigkeitskirche den Choralgesang zu versehen.

Pheng ging gar bis auf 20 Stimmen.[1]) Ein Stück Phengs aus dieser Zeit hat sich erhalten, ein 3chöriger Hymenaeus auf die Hochzeit des Junkers Egolf Schermar mit Helene Baldingerin am 5. August 1628. Der deutsche Text ist frei zusammengestellt aus Versen des Hohen Lieds und beginnt mit den Worten: „Du bist aller Dinge schöne". Die Stimmen sind eingeteilt in 2 vocale Chöre, deren erster, im Generalbass als concertato bezeichnet, Discant, Tenor und Bass umfasst, während der zweite, schlechthin vocalis genannt, aus Alt, 2 Tenören und Bass besteht. Der dritte Chor, der Chorus instrumentalis, besteht aus 2 Discanten, die mit Violinen[2]) besetzt werden sollen, 2 Tenören und einem Bass, letztere durch Violen vertreten. Pheng sucht mit diesem Apparat ähnliche Wirkungen zu erzielen, wie sie etwa Schütz in seinen Psalmen von 1619 erreicht hat. Ob dabei ein direkter Einfluss von Schützens Seite mitspielt, lässt sich nicht mehr genau ermitteln, die Möglichkeit ist aber nicht ganz ausgeschlossen. Dass Pheng hinter dem grossen Meister weit zurückbleibt, ist klar; sein Werk ist und bleibt eine Schülerarbeit, die freilich von einer nicht unbedeutenden Begabung zeugt. Vor allen Dingen fehlt es noch an der Beherrschung des 12stimmigen Satzes, und seine Verdopplungen sind oft noch recht unbeholfen. Das Wort Capella gebraucht Pheng in einem Sinn, der sich von dem, den wir bei Schütz und andern Zeitgenossen finden, unterscheidet; Pheng bezeichnet damit nämlich nicht einen einzelnen Chor, sondern das Tutti der drei Chöre.[3]) Sonst aber hält sich Pheng ganz an den Gebrauch der Zeit. Die Grundlage des Ganzen ist nicht die Polyphonie, sondern die akkordliche, homophone Setzweise, und wir finden die wuchtigen Tuttieinsätze in ähnlicher Weise wie bei Schütz und anderen. Auch die gelegentlichen kontrapunktischen Bildungen fehlen bei Pheng nicht, und naturgemäss ist vor allem der Coro concertato mit etwas reicherer Figuration ausgestattet, die meist recht geschickt gemacht ist. An anderen Stellen, wo reichere polyphone Gestaltung versucht wird, insbesondere bei der Ineinanderschachtelung zweier sich antwortender Chöre, zeigt sich freilich ein Mangel an strenger kontrapunktischer Schulung, während ein Meister des Kontrapunkts wie Schütz gerade an solchen Stellen am glänzendsten seine Vorzüge erweist. Dagegen kommt Pheng in den feierlichen Episoden im ungeraden Takt, die aus Italien stammen und die noch durch das ganze 17. Jahrhundert bei den deutschen Komponisten zu finden sind, dem grösseren Meister recht nahe. Die melodische Erfindung ist nicht unbedeutend, und die Verteilung der einzelnen Teile auf die verschiedenen Chöre ist recht geschickt, aber dennoch gibt uns diese Probe von Phengs Kunst noch kein Recht, ihn den besten deutschen Komponisten seiner Zeit an die Seite zu stellen, wie das Stölzlin in seinen historischen Nachrichten über das Ulmer Gymnasium tut.

[1]) Ausser dem einen 20stimmigen Stück von Pheng ist nirgends von einem Stück die Rede, das mehr als 12 Stimmen hat. Pheng selber erhöhte später die Zahl der Stimmen in seinen Kompositionen noch weiter; so schrieb er für Breslau ein 26stimmiges Stück; s. Bohn, die musikal. Handschriften des XVI. und XVII. Jh. in der Stadtbibl. Breslau, Breslau 1890, S. 165 f.

[2]) Über den auffallend frühen Gebrauch der Violinen in Ulm s. oben S. 12.

[3]) Ein Schreibfehler in den Stimmen kann nicht gut angenommen werden; erstens ist zu Anfang des Stücks in jedem Stimmblatt das Wort Capella eingetragen, und zweitens ist sowohl der zweite Vocalchor als der Instrumentalchor viel zu selbständig gehalten, um als Capellchor im Schützschen Sinne gelten zu können.

Das Stück beginnt mit einem Tutti aller drei Chöre in der Ausdehnung von 7 Doppeltakten; auf den nächsten Abschnitt, der den zweiten Vokalchor abwechselnd mit den Instrumenten bringt, folgt eine Episode im $^3/_1$Takt, die den ersten Chor mit den drei oberen Instrumentalstimmen zusammenführt und nach 12 Takten wieder in den geraden Takt übergeht. Der nächste Teil, der auf die Textworte „Mein Freund ist mein" u. s. w. gesetzt ist, ist der schönste des ganzen Stückes und dem zweiten Vocalchor und den Instrumenten übertragen. Ihm folgt ein zweiter Zwischensatz im $^3/_1$Takt, der alle Stimmen beschäftigt und zwar wieder durchaus homophon. Die nächsten Teile führen abwechselnd den ersten und zweiten Vocalchor mit den Streichinstrumenten zusammen, schliesslich die beiden Vocalchöre unter sich; ein instrumentales Zwischenspiel leitet endlich über zu einer Wiederholung des ersten Tutti, mit der das Stück abschliesst. Zu bemerken ist, dass in den Stimmen die Atem- bezw. Phrasierungsabschnitte für Sänger und Instrumentalisten sorgfältig bezeichnet sind, die Continuostimme bringt ausserdem auffallend viele dynamische Zeichen.

Bald nach 1628 muss Pheng Ulm verlassen haben; er führte dann, wie es scheint, ein unstetes Wanderleben und kam ziemlich weit in Deutschland herum. Ende 1652 tauchte er auch wieder in Ulm auf, wo gerade durch Bodenburgs Tod das Cantorat frei geworden war. Pheng wurde zum Cantor ernannt, verschwand aber schon nach wenigen Wochen heimlich aus Ulm; von da an ist er verschollen. Im Januar 1653 wurde Andreas Schwilge sein Nachfolger, der ursprünglich als Franziskanermönch weit in der Welt umhergekommen war, dann in Zürich sich niedergelassen und den reformierten Glauben angenommen hatte. In Ulm trat er dann zum Luthertum über und versuchte auch, allerdings vergeblich, gelegentlich als Prediger aufzutreten. Im übrigen sei über Schwilge auf den Aufsatz in den Monatsheften für Musikgeschichte Jahrgang 24, S. 121 ff., hingewiesen, der namentlich die Kompositionen Schwilges recht ausführlich behandelt.[1]) Über kompositorische Tätigkeit Schwilges für das Ulmer Collegium musicum ist nirgends eine Andeutung zu finden; es ist auch nicht wahrscheinlich, dass er eine solche Tätigkeit ausgeübt hat, da er die Technik des Instrumentalsatzes wohl kaum beherrschte. Dagegen ist bezeugt, dass er 1654 für den Weihnachtsgesang neue Stücke komponierte, wofür er von dem ersungenen Geld 10 fl. als Extrabelohnung erhielt. Diese 10 fl. blieben ihm auch später alljährlich, seine Nachfolger aber mussten auf diese Summe verzichten.

Ist Schwilge auch als Komponist durchaus nicht auf der Höhe und namentlich mit einem Scherer nicht zu vergleichen, so dürfen doch seine Leistungen als Cantor nicht gering veranschlagt werden: er ist der bedeutendste Vertreter des Cantorats in Ulm. Ganz davon abgesehen, dass Schwilge anfänglich bei seinen Vorgesetzten in hohem Ansehen stand — er ist der einzige Ulmer Musiker unseres Zeitraums, dem amtlich das „Herr" als Anrede zukam, vermutlich wegen seines Magistertitels —, ganz davon abgesehen ist zu beachten, dass während 8 Jahren keine Klage über

[1]) Es handelt sich um 4stimmige Sätze über Gedichte des Zürichers Simler, die mit diesen zugleich seit 1648 wiederholt aufgelegt wurden und teilweise bekannte Kirchenmelodien benützen. Die Stücke sind tatsächlich durchaus belanglos und sehr ungeschickt gesetzt. Ob die in dem genannten Aufsatz erwähnten „Fugae", die sich in späteren Ausgaben der Gedichte finden, wirklich von Schwilge sind, sei dahingestellt.

seine Amtsführung erscheint und erst 1661 ganz vereinzelt über den Rückgang der Vocalmusik gesprochen wird. Die ständigen Klagen über diesen Punkt setzen erst 1664 ein; im übrigen sind Anhaltspunkte genug dafür vorhanden, dass Schwilge den Ulmer Schülergesang rasch auf beträchtliche Höhe gehoben hat und dass der spätere Rückgang des Gesanges zwar ein Herabsinken von der erreichten Höhe, aber kein Zurückfallen in den früheren Zustand bedeutet. Darüber, wie über seine spätere Fehde mit Scherer wird aus Anlass von Scherers Lebensbeschreibung noch ausführlicher zu reden sein.[1])

Die Stadtmusikanten.

Seit wann die Stadt Ulm Musikanten in ihren Diensten hatte, können wir aus originalen Quellen nicht mehr ermitteln; Neubronner, der sonst sehr gut unterrichtet ist, spricht schon 1388 von dem ersten Stadtmusikanten, während eine andere Darstellung[2]) dahin geht, dass 1434 von Kaiser Sigismund der Stadt das Recht verliehen (oder erneuert?) wurde, Trompeter und Posauner zu halten. Bestimmte Nachrichten liegen erst seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts vor, und erst von da an ist ein wirklicher Aufschwung zu verzeichnen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde die Zahl von 5 Stadtpfeifern erreicht, die längere Zeit hindurch als Normalzahl galt. Von 1600 an wird die Sache jedoch komplizierter, da es häufig vorkommt, dass brauchbar erscheinende Musikanten auf ihr Anhalten, auch ohne dass gerade ein Platz frei war, mit einem Teil, meist der Hälfte der gewöhnlichen Besoldung, als sog. Supernumerarii oder Exspektanten eingestellt wurden. Die Zahl dieser Exspektanten war nie so gross wie etwa in Nürnberg, wo wir zeitweise mehr Exspektanten als Stadtpfeifer treffen; mehr als zwei finden wir in Ulm nie, und gegen Ende des 17. Jahrhunderts sind die Supernumerarii überhaupt wieder verschwunden. Nach 1650 kann als Durchschnittszahl der Musikanten 6 angenommen werden, später wurden es noch mehr, bis zu 8. Die Besoldung der Stadtpfeifer betrug anfangs 1 fl. wöchentlich, 1580 wurde sie auf $1^1/_2$ fl., 1586 auf 2 fl. erhöht. Auch mit Darlehen war der Rat nicht geizig, an einzelne Mitglieder wie an die ganze Korporation wurden teilweise nicht unbeträchtliche Summen ausgeliehen. Mit dem Ausbruch des dreissigjährigen Kriegs änderte sich das natürlich, immerhin sorgte die Stadt auch dann noch für ihre Musikanten, 1622 indem sie ihnen auf ein halbes Jahr wöchentlich je einen halben Gulden Zulage gewährte, 1627 durch Bewilligung eines Geschenks von 20 fl. an jeden Stadtpfeifer. Anders ging es einige Jahre später zu (1642); da setzte man den Wochenlohn auf 1 fl., also um die Hälfte, herab, und kein Bitten wollte ihnen helfen, die alte Besoldung wieder zu erlangen, bis die Stadtpfeifer zu einer List griffen und in der Stadt das Gerücht verbreiteten, sie seien

[1]) Es sei hier noch bemerkt, dass auch bei den Versetzungsfeierlichkeiten der Schule, den sog. Progressen, die Musik eine Rolle spielte und dass dabei die Stadtpfeifer mitwirken. Die Nachrichten darüber sind aber so dürftig, dass es unmöglich ist, sich ein genaueres Bild von der Sache zu machen. Wir wissen nur, dass zu Ende des 16. Jahrhunderts die Progresse in der Barfüsserkirche stattfanden; ein Passus aus späterer Zeit, in dem von Mitwirkung der Stadtmusikanten bei „Schuel actibus“ die Rede ist, bezieht sich wohl auf dieselbe Sache (Bpflpr. v. 6. Juni 1667 und 11. Juni 1668).

[2]) Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, Ulm 1840, S. 76.

gesonnen, in fremde Dienste zu treten. Das half. Später wurden keine Versuche zu einer Gehaltsreduktion mehr gemacht, 1699 sogar die Besoldung auf 2½ fl. erhöht, was mit wenigen Schwankungen bis zur Aufhebung der Stadtfreiheit und damit auch der Stadtmusikanten ihre Entlohnung blieb.

In der verschiedenartigen Beschäftigung der Stadtpfeifer in früherer und späterer Zeit zeigt sich so recht der politische Niedergang der Reichsstadt Ulm.[1]) Ursprünglich waren ja wie anderwärts so auch in Ulm die Stadtpfeifer in erster Linie zu Repräsentationszwecken angestellt, und diesen Zwecken hatten sie im 16. Jahrhundert auch zu dienen: Empfang hoher Gäste, Durchzug fremder Truppen, Feste, die der Rat vornehmen Herrschaften gab, das etwa waren die Gelegenheiten, bei denen die Stadtpfeifer verwendet wurden. Auch zu fürstlichen Hochzeiten wurden sie oft nach auswärts begehrt; so wirkten sie 1609 bei der Vermählungsfeier des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg mit einer brandenburgischen Prinzessin in Stuttgart mit, und sie legten dabei wohl viel Ehre ein, dann 3 Jahre darauf begehrte der Markgraf Joachim Ernst von Brandenburg die Ulmer Stadtmusikanten zu seiner Hochzeit. Von da an freilich hören derlei Gelegenheiten ganz plötzlich auf, und nur äusserst selten lesen wir noch von einem Aufwarten der Musikanten vor dem Rat, einmal nur (1705) von einer grösseren Repräsentationsmusik und zwar zur Feier der kaiserlichen Huldigung, zu der ein kaiserlicher Kommissar anwesend war.[2])

An die Stelle dieser Mitwirkung bei Repräsentationen wurde eine Arbeit, die seither kaum recht beachtet und fast mit Widerwillen verrichtet worden war,[3]) zur Haupttätigkeit der Stadtpfeifer, nämlich die Kirchenmusik — das exercitium musicum, das ihnen sonst aufgetragen war, wurde ja meist doch nicht abgehalten, so wenig als die Bestimmung des Rats, dass sie monatlich mit der Meisterschaft untereinander abwechseln sollten, befolgt wurde.[4]) Seit Ostern 1571 hatten die Stadtpfeifer, wie wir bereits wissen, bei der Kirchenmusik mitzuwirken; sie bekamen dafür vom Baupflegamt jeder einen Extralohn von 12 fl. jährlich. Nach Vollendung der Orgel wurde jedoch bestimmt, dass nur noch an hohen Festtagen gegen je 15 Kr. Belohnung die Musikanten zugezogen werden sollten; doch schon 1580 begannen die Stadtmusikanten nach dem Vorbild ihres neubestellten Kollegen Peter Oberhofer, der, wie er von seiner früheren Stellung her gewohnt war, jeden Sonntag auf der Orgel

[1]) Dass an dieser Veränderung auch die allgemeinen Zeitverhältnisse mitwirkten, ist mir natürlich nicht entgangen.

[2]) Merkwürdigerweise ist am sog. Schwörtag, an dem der neugewählte Bürgermeister und Rat feierlich ihr Amt antraten, niemals von einer Verwendung der Stadtpfeifer die Rede. Vgl. in der Hitzlerschen Chronik II, f. 447 die Erzählung, wie am Schwörtag 1649 der schwedische General Duglas die Bürgerschaft mit den Fanfaren seiner Trompeter und Pauker überraschte.

[3]) Vgl. Ratspr. 1595, f. 517. Bei der Kirchenmusik sind grobe Fehler vorgekommen; bei der Verhandlung über diesen Punkt wird erwähnt, dass die Stadtpfeifer der Kirchenmusik „ohne vleiss beywohnen", einer entschuldigt sich damit, „das er nitt vff dises Schuelgesang, sondern zur orgel bestellt" sei. Den Stadtpfeifern wird auferlegt, „das sie zue jeder Zeit, wan das gesang in der Kirchen gehallten werde, sich alle samentlich bei demselben mit Ihren Instrumenten finden lassen, vnd mit zustimmen, In gleichen auch, an den ordentlich tägen, wann die Kirchen Gesang In der Schulen geübt werden, sie auch hingehen vnd mit beystimmen helffen sollen . . ." Solche gemeinschaftliche Proben von Schülern und Stadtmusikanten sind später nirgends mehr erwähnt, wurden aber doch wohl abgehalten; mit dem Exercitium musicum haben sie natürlich nichts zu tun.

[4]) Von dieser Meisterschaft ist nur Ratspr. 1617 f. 52 die Rede.

musizierte, sich wieder regelmässig einzustellen. Das blieb unwidersprochen, und auch der Lohn von jetzt 10 fl. jährlich wurde noch eine Zeitlang gereicht, fiel jedoch wohl schon 1586 wieder weg bei Gelegenheit der allgemeinen Besoldungserhöhung der Stadtmusikanten. Spätere, bis 1612 wiederholte Supplicationen um Wiedergewährung dieser 10 fl. blieben erfolglos. Trotzdem nun die Stadtmusikanten in erster Linie zur Kirchenmusik verwendet wurden, zog man doch nicht die Konsequenz daraus, die für das Gedeihen der Ulmer Kirchenmusik von grossem Nutzen gewesen wäre: man unterstellte sie nicht dem Pfarrkirchenbaupflegamt, das im übrigen das ganze Musikwesen unter sich hatte, vielmehr blieben sie auch weiterhin Untergebene des Steueramts.

Wie anderwärts, so waren auch in Ulm die Stadtpfeifer auf Nebenerwerb durch Aufspielen bei Hochzeiten, in Herbergen u. s. w. angewiesen; dabei waren sie jedoch vom Rat mehr gehindert als gefördert. So liberal der Rat im allgemeinen in musikalischen Dingen war, wie wir gesehen haben, so streng war er, wenn es galt, Zucht und Ordnung aufrecht zu erhalten, und der Einfluss der fast puritanisch strengen Geistlichkeit war in diesem Punkt sehr gross. Bezeichnend dafür ist ein in den Stadpfeiferakten aufbewahrtes Schriftstück, eine Supplikation, die der neuangenommene Stadtpfeifer Peter Oberhofer am 28. Januar 1580, noch vor Antritt seines Dienstes, an den Rat richtete. Oberhofer, der in Ulm seine Heimat hatte, war damals Stadtpfeifer zu Braunau und hatte dort viel Geld durch Aufspielen verdient. Zufällig hatte er von den rigorosen Grundsätzen des Ulmer Rats vernommen und fasste nun in seiner Eingabe seine Klage darüber in gar nicht untertänige Worte; das Ende bildet natürlich die Bitte um Gehaltserhöhung; erreicht hat er freilich nur den Nachlass einer Schuld von 24½ fl.

An Gelegenheit zum Aufspielen hätte es nicht gefehlt, denn es kamen viele fremde Offiziere etc. in die Stadt, und häufig tagte auch der schwäbische Kreiskonvent in Ulms Mauern. Andererseits war freilich auch wieder eine starke Konkurrenz privater Spielleute vorhanden, die den Stadtpfeifern sehr unwillkommen war, und wiederholt versuchten die Stadtmusikanten auch für ihre private Tätigkeit vom Rat allerlei Vorrechte zu erlangen. Sie hatten den Rat auch insofern auf ihrer Seite, als dieser alles tat, um die Vaganten und ganz schlechte Spielleute, namentlich während der Jahrmärkte, fernzuhalten, auch z. B. den Schülern das Aufspielen nicht gestattete, aber solch radikale Massnahmen, wie sie die Stadtpfeifer wünschten und wie wir sie gelegentlich in andern Städten finden, ergriff der Ulmer Rat nicht. Er begnügte sich damit, eine Vorschrift zu erlassen, dass jeder, der als Spielmann sich betätigen wollte, sich vorher auf dem Steueramt zu melden hatte.[1]) Im übrigen bestand aber freier Wettbewerb zwischen allen Spielleuten, und so kamen oft recht hässliche Konkurrenzmanöver vor.

Verboten war prinzipiell jedes Anbieten der Dienste, das Überfordern der Gäste, Auflegen von Tellern und ähnliches, sofern das Aufspielen überhaupt gestattet war. Interessant ist ein Vergleich der Nürnberger Ordnung über die Gastereien mit den ulmischen Vorschriften. Während man in Nürnberg bei den Hochzeiten zwar im allgemeinen nur zweistimmiges Musizieren erlaubte, sonst aber sich sehr nachsichtig zeigte, war man in Ulm in dem ersteren Punkte etwas liberaler, im

[1]) S. Ratspr. 1619, f. 86. 165. Die Verordnung wird ausdrücklich zu dem Zweck erlassen, dass nicht junge Buben und Stümper sich breit machen.

übrigen aber um so strenger. Von einem Ausdehnen des Tanzes bis nachts 1 Uhr war keine Rede; für gewöhnlich musste, ähnlich wie in Strassburg, im Sommer um 7 Uhr, im Winter um 6 Uhr abends aufgehört werden, und wenn die Zeitläufte auch nur den geringsten Vorwand dazu gaben, wurde das Tanzen am Hochzeitstag ganz verboten: gegen die Nachhochzeiten und die dabei üblichen „Schlappendäntz" ging man jederzeit aufs strengste vor. Die Mitwirkung des Organisten bei den Hochzeitsgastereien scheint in Ulm nicht gebräuchlich gewesen zu sein, dagegen war allezeit ein „Harpfenist" in der Stadt, der offenbar gute Geschäfte machte. Sonstige Tänze, etwa vor den Toren, das Aufspielen in den „Gunckelhäusern" etc. erlaubte man nur selten, nicht einmal die Schützenfeste fanden Gnade vor dem Rat. Nur auf eine Verdienstgelegenheit konnten die Spielleute, auch in den schlimmsten Zeiten, bestimmt rechnen, und das war das Aufspielen vor den fremden Offizieren, denen der regierende Bürgermeister ausnahmsweise das Halten von Musikanten gestatten konnte und meist auch wirklich gestattete; aber auch dabei darf man nicht etwa an den Gewinn denken, den die Nürnberger Stadtpfeifer von den schwedischen Offizieren einheimsten. Die Geldstrafen, die auf Übertretungen der bestehenden Vorschriften gesetzt waren und die gleicherweise die Wirte wie die Spielleute trafen, waren meist recht hoch, und selten genug kam es vor, dass eine solche Busse ermässigt oder erlassen wurde. Dass unter solchen Umständen die Stadtpfeifer nebenher gelegentlich noch andere Gewerbe betrieben, ist nicht verwunderlich; so war zum Beispiel Hans Jakob Eberlin (der ältere) eine Zeit lang zugleich Stadtmusikant und Wirt zum Raben;[1]) der Stadtpfeifer Julius Bartram mietete 1670 einen Laden, zu welchem Zweck ist nicht klar. Andere Beispiele werden später zu erwähnen sein.

Im allgemeinen war das Verhalten der Ulmer Stadtmusikanten recht manierlich, sie mögen etwa den Augsburger Stadtpfeifern zu vergleichen sein; solch zügellose Streiche, wie sie bei ihren Nürnberger Kollegen an der Tagesordnung waren, finden wir in Ulm recht selten erwähnt. Ganz ohne gelegentliche Excesse ging es natürlich nicht ab, und namentlich in früherer Zeit kam es nicht selten vor, dass ein Stadtpfeifer wegen Trunkenheit und Versäumnis des Diensts in den Turm wandern musste, einmal wurden sie sogar alle miteinander „vss ankomnen Vrsachen" in den Turm gelegt. Schlimm war nur die Uneinigkeit, die für gewöhnlich unter ihnen herrschte und die gelegentlich zu ernsthafteren Händeln führte; für gewöhnlich begnügten sie sich freilich damit, sich gegenseitig ab und zu einen kleinen Schabernack zu spielen.[2]) Davon und von gelegentlichen kleinen Reibereien mit dem Rat abgesehen war, wie gesagt, wenig Anlass zu Klagen vorhanden, und es herrscht durchaus der Eindruck vor, dass die Stadtmusikanten beim Rat und bei der Bürgerschaft recht wohl gelitten waren und dass die Drohungen des Rats, sie alle miteinander entlassen zu wollen, gar nicht so ernst gemeint waren. Das geht u. a. aus einem Vergleich der beiden folgenden Stellen aus den Ratsprotokollen hervor, deren Kontrast ganz köstlich ist.[3]) Das erstemal hatten die Stadtmusikanten wiederholt um Gewährung weiterer Vorrechte vor andern Spielleuten nachgesucht, der Rat aber blieb bei seinem ablehnenden Bescheid und liess ihnen sagen, „wan sie sich alhie nit ernöhren könden,

[1]) S. Ratspr. 1642, f. 408.

[2]) So schnitten sie einander einmal auf der Orgel die Saiten von den Geigen ab, s. Bpflpr. v. 4. Juli 1649.

[3]) Die erste Stelle findet sich Ratspr. 1628 f. 27, die zweite 1642 f. 319.

mögen sie hinvssziehen". Die zweite Stelle bezieht sich auf das bereits berichtete Mittel, das die Musikanten versucht hatten, um die Gehaltsreduktion rückgängig zu machen und ihre alte Besoldung wieder zu erreichen; sie lautet wie folgt: „Vnd dieweil dabei ankommen, dass theils Stadtmusicanten, wegen Irer geringerten besoldung, damit sie sich nicht betragen können, von allhie hinwegg: vnd an andere Ort trachten sollen, So ist denselben vnuermerckht vnd mit manier anlaitung zu geben, vmb verbesserung derselben ferners vnderthenig zu supplicieren".

Auch die Musikanten fühlten sich offenbar in Ulm recht wohl, und nur selten kam es vor, dass ein Stadtpfeifer sich wieder in fremde Dienste begab; vielmehr blieben die meisten auf Lebenszeit im Dienst des Ulmer Rats und vererbten oft ihre Stellen an einen Sohn, wie wir das auch in Augsburg häufig finden. Die meisten, schon in sehr früher Zeit, waren verbürgert,[1]) auch Zunftangehörige finden wir; besonders beliebt war natürlich die Krämerzunft, in die ja alle aufgenommen wurden, die ihres Berufes wegen in eine andere Zunft nicht recht hineinpassten. Wer die Namen der Stadtpfeifer in den verschiedenen grösseren Reichsstädten verfolgt, wird sich wundern, wie verhältnismässig selten ein Name, dem wir in der einen Stadt begegnen, in einer andern wieder zu finden ist. Auch Ulm macht davon keine Ausnahme, und von bedeutenderen Stadtpfeifern anderer Städte finden wir nur einen wieder, Valentin Lichtlin, der 1607 nach Ulm kam, aber schon nach 2 Jahren weiterzog und der vermutlich identisch ist mit dem Augsburger Stadtpfeifer und Organisten dieses Namens.[2]) Von grösseren Musikantenfamilien ist im 16. Jahrhundert die Familie Maier zu nennen, aus der Grossvater, Vater und 2 Söhne Ulmer Stadtpfeifer waren; einer der letzteren, der 1605 gestorbene Heinrich Maier, vertrat Rintzke oft auf der Orgel. Ferner ist Peter Oberhofer und sein Sohn Daniel zu erwähnen, der noch bis 1662 Dienst tat und ebenfalls gelegentlich den Organistendienst versah. Weitaus die grösste Familie sind jedoch die Eberlin, von denen zwischen 1600 und 1692 nicht weniger als 5, davon 4 in direkter Descendenz, als Ulmer Stadtpfeifer tätig waren.

Ursprünglich waren die Eberlin nicht Stadtpfeifer, sondern bildeten eine private Spielmannsgesellschaft; darüber, wann sich diese auflöste, sind wir nicht unterrichtet, nach 1620 finden wir keinen Spielmann dieses Namens mehr, wohl aber später, bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts Geigenmacher, „Trompeter und Einspänninger" etc. Der erste Stadtpfeifer aus der Familie war Jörg Eberlin; der war zuvor längere Zeit in dem benachbarten Memmingen als Stadtpfeifer gewesen und kam 1600 nach Ulm. Jörg Eberlin war der erste „Supernumerarius"; noch in demselben Jahr freilich wurde er wirklicher Stadtpfeifer. 1602 starb er; wie der Rat für seinen Sohn Tobias, den späteren Organisten, gesorgt hat, sahen wir schon, ein zweiter Sohn, Zacharias, kam als Stadtpfeifer nach Lauingen. Ein Sohn und ein Enkel Tobias Eberlins, beide mit dem Vornamen Hans Jakob, blieben dem Musikantenberuf treu. Aus einem andern Zweig derselben Familie stammt der 1624 angenommene, 1673 gestorbene Jakob Eberlin, nach Weyermanns Bericht allgemein der „lange Eberlin" genannt, und sein Stiefbruder Peter Thoman, dessen

[1]) Man beachte, dass z. B. in Frankfurt die Stadtpfeifer erst seit Anfang des 17. Jahrhunderts allmählich Bürger wurden.

[2]) Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, V. 1. S. LXXI; X, 2. S. XX. Vielleicht gehört der dort erwähnte Hannss Jacob Mair mit der Ulmer Stadtpfeiferfamilie Maier zusammen.

musikalische Leistungen stark unter dem Durchschnitt geblieben zu sein scheinen. Jakob Eberlin hat übrigens (vor 1650 sind keine Belege da) auch für das Theater Interesse gehabt und sich an den Merckhschen Schulkomödien beteiligt, in welcher Art, ist nicht ganz klar.

Ebenso zahlreich wie die Eberlin ist die Familie Schmidtberger vertreten, die freilich nicht von Anfang in Ulm ihre Heimat hat. 1584 schon war der älteste Johann Schmidtberger aus Steyr in Ulms Dienste getreten, und in der Folge waren noch 3 Vertreter desselben Namens, des ersten Sohn, Enkel und Urenkel Ulmer Stadtmusikanten, ausserdem noch von 1636—1653 ein Abraham Schmidtberger. Erst 1704 resignierte der letzte Johann Schmidtberger als 74jähriger Mann seinen Dienst; es war der dritte in der Reihe; der jüngste war schon seit längerer Zeit tot. Über die Schmidtberger ist gar nichts zu sagen, weder in gutem noch im schlimmen Sinne; sie taten schlecht und recht, was ihnen auferlegt war, als Musiker scheinen sie nicht über den Durchschnitt eines Stadtpfeifers hervorgeragt zu haben.

Zwischen dem Tode des zweiten und der Anstellung des dritten Johann Schmidtberger klafft eine Lücke von 6 Jahren (1652—58), trotzdem der jüngere sofort um die Nachfolge seines Vaters sich bewarb. Der Rat wollte ihn deshalb nicht gleich annehmen, weil man eben zu dieser Zeit daran ging, das Personal der Stadtmusikanten gründlich zu erneuern und nur erstklassige Musikanten haben wollte. So wurde 1653 Adam Hollart oder Pollart von Frankfurt eingestellt und zwar, wie es scheint, zu höherem als dem gewöhnlichen Lohn; trotzdem gelang es nicht, ihn zu halten; bereits 1655 reiste Hollart wieder weg. Gleichzeitig mit Hollart wurde auch Julius Bartram aus dem Braunschweigischen angestellt; als Hollart seinen Dienst aufgegeben hatte, wurde Johann Schmidtberger zwar angenommen, musste sich aber in den Lohn mit Georg Reinhard Schwarzkopf von Sulzbach teilen; erst 1658 wurden die beiden zu vollberechtigten Stadtmusikanten bestellt. 1663 gelang es dem Rat, den weitberühmten Carl Sigmund Hossmann, einen Schlesier, als Stadtmusikanten zu gewinnen; die Protokolle wissen seine hervorragenden Eigenschaften nicht genug zu rühmen, und Hossmann wurde den andern Musikanten, die doch sicher auch sehr tüchtig waren, als Muster und Vorbild hingestellt und ihnen auch hinsichtlich der Besoldung vorgezogen, da er seit 1665 eine besondere Belohnung von jährlich 25 fl. und 10 Imi Frucht bezog. Die übrigen Stadtpfeifer sannen auf Rache für diese Zurücksetzung und suchten Hossmann, da sie ihm zunächst weder persönlich noch in seinem Dienst etwas anhaben konnten, auf andere Weise zu schädigen. Sie hatten nämlich alle eigene Söhne als Lehrlinge, nur Hossmann unterrichtete einen Ulmer Maurerssohn Namens Johann Hämmerlin und dagegen liefen sie solange Sturm, bis Hossmann den Unterricht aufgab, aber von Hämmerlins Vater zur Fortsetzung gezwungen wurde. Nun widersetzten sie sich wenigstens der Aufnahme Hämmerlins ins Collegium musicum, erreichten aber ihr Ziel nicht und wurden nur durch einen Vergleich, der ihnen einige Vorteile sicherte, einigermassen zufriedengestellt. Hossmann nahm ein unrühmliches Ende; er vergriff sich an Geldern, die ihm anvertraut waren und wurde nach längerer Haft 1676 auf ewig aus der Stadt verbannt.

Weitaus der interessanteste von allen den Genannten ist Georg Reinhardt Schwarzkopf (Schwartzkopff), der Vater des bekannten Stuttgarter Hofkapellmeisters und Komponisten Theodor Schwarzkopf. Er ist ein ganz ungemein vielseitiger Mann,

in seiner Art ein kleines Genie. Schon die Art und Weise, wie er das Bürgerrecht erwarb, ist bezeichnend. Die Quelle[1]) berichtet darüber folgendes: „So hat Ein Erss. Rath, Johann[2]) Reinhardt Schwartzkopffen, Statt-Musicanten allhier, auff sein vndertheniges anhalten, zu einem Burger: vnd zwar auss sonderbaren Gunsten, weilen Er unlengsten eines hiesigen Burgers Tochter mit Gottes hülff bey dem Leben erhalten, gratis auff: vnd angenommen". Leider erfahren wir sonst nichts über den Fall; auch die Chroniken schweigen sich aus. Dass Schwarzkopf nebenbei auch Organist war, wissen wir bereits von der Dreifaltigkeitskirche her; er war aber auch Orgelmacher und machte gemeinschaftlich mit Sebastian Anton Scherers älterem Bruder Philipp[3]) dem ständigen Ulmer Orgelbauer Johann Ehemann scharfe Konkurrenz. Ehemanns Beschwerde dagegen hatte den Erfolg, dass Schwarzkopf auf das Geigen- und Pfeifenmachen beschränkt wurde, ohne dass jedoch Beweise dafür vorliegen, dass er diese Tätigkeit auch wirklich ausgeübt hat. Nach Ehemanns Tod wurde ihm aber doch 1670 ohne Wartgeld die Aufsicht über die Münsterorgel übertragen. Das Vertrauen das man in den Orgelmacher Schwarzkopf setzte, war jedoch nicht grösser als das zu dem Organisten Schwarzkopf, denn grössere Reparaturen durfte er nicht für sich selber vornehmen.

Wichtiger ist eine andere Tätigkeit unseres Musikanten, nämlich seine Arbeit fürs Theater. Schon 1668 fing er an, „mit einigen Studiosis Philosophiae einige Exercitia scenica" zu halten, und als, dadurch aufmerksam gemacht, das Baupflegamt auch wieder anregte, Schulkomödien wie zu Merckhs Zeiten zu halten, da sprang Schwarzkopf ein und führte mehrere Jahre lang (bis 1679) mit Glück die Sache durch, denn ein Lehrer hatte sich für die Sache nicht gefunden. Gleich zu Anfang seiner Tätigkeit in Ulm war das Gerücht verbreitet, Schwarzkopf sei Katholik und gehe oft in die Wengen zum Musizieren. Möglicherweise war etwas Wahres daran; denn der Stadtmusikant Sigmund Schwarzkopf, ein Sohn oder Enkel Georg Reinhardts, wollte 1713 Ulm verlassen, um zur katholischen Religion überzutreten. Zu erwähnen ist noch, dass Georg Reinhardts Sohn Michael Schwarzkopf 1682 Stadtmusikant wurde, während später die meisten Mitglieder der Familie von Theodor nach Stuttgart gezogen wurden. 1704 ist Schwarzkopf in Ulm gestorben.

Von 1692 an setzte wieder eine durchgreifende Erneuerung der Stadtpfeifer ein, doch war diese Erneuerung lange nicht von der Bedeutung für die allgemeine Gestaltung des Ulmer Musiklebens wie die in den 50er Jahren erfolgte, es waren vielmehr meist Musikanten untergeordneten Rangs, die bei dieser Gelegenheit angestellt wurden; es genügt daher sie auf der am Schluss dieser Arbeit befindlichen Liste namentlich aufzuführen. Zu bemerken ist, dass von 1692 an, so lange noch einige aus der alten Garde Dienst taten, in den Protokollen eine scharfe Unterscheidung gemacht wird zwischen „alten" und „neuen" Stadtmusikanten, die jedoch praktisch ziemlich wertlos war.[4])

[1]) Ratspr. 1657, f. 26.

[2]) Die Vornamen Schwarzkopfs wechseln oft; wir finden ausser Johann auch noch den Namen Heinrich; der einzig richtige Vornamen ist freilich Georg Reinhardt.

[3]) Philipp Scherer, ursprünglich Pastetenbäcker, betätigte sich eine Zeit lang eifrig als Musikant und zwar in Verbindung mit den Stadtpfeifern. Später nahm er sein Gewerbe wieder auf und fing auch noch eine Schnapsbrennerei dazu an.

[4]) Dass zwischen alten und neuen Stadtmusikanten ein Unterschied gemacht wurde, rührt wohl davon her, dass diese beiden Gruppen bei Supplicationen um Gehaltserhöhung u. dergl. getrennt vorgingen, im übrigen wurden sie auch in diesem Punkte ziemlich gleich behandelt.

II. HAUPTTEIL.

Sebastian Anton Scherers Leben und Werke.

Lebensbeschreibung.

Sebastian Anton Scherer[1]) ist getauft am 4., geboren also wohl am 2. oder 3. Oktober 1631[2]) zu Ulm als zweiter Sohn des Pastetenbäckers Peter Scherer, der mit seiner Frau Dorothea geb. Segmeier und seinem ältesten Sohne Philipp von Strassburg nach Ulm verzogen war und am 24. März 1630 in Ulm das Bürgerrecht erworben hatte. Die Vermögensverhältnisse Peter Scherers waren keine günstigen, und die Ernährung seiner zahlreichen Familie (nach Sebastian Anton kamen noch 6 Kinder zur Welt) hat ihm offenbar in den trüben Kriegszeiten viel Sorge bereitet,[3]) doch hatte er wenigstens gute Beziehungen zu vornehmen Ulmer Familien: ein Mitglied der Familie Neidhardt, eines der vornehmsten Patriziergeschlechter, ist der Taufpate unseres Komponisten.

Über die Jugendzeit Sebastian Anton Scherers fehlen die Nachrichten; wahrscheinlich hat er ordnungsgemäss die 7 Klassen der lateinischen Schule seiner Vaterstadt absolviert und von dem Cantor Christoph Otto Bodenburg den ersten Musikunterricht empfangen. Auffällig ist freilich, dass die Urkunden ihn nirgends erwähnen, wie das sonst bei musikalisch besonders begabten Schülern üblich ist und auch bei seinem jüngeren Bruder Daniel später geschah; wenn man allerdings an die Stelle der Vorrede zum zweiten Teil seines opus II denkt, wo Scherer von seinen ab adolescentia (nicht etwa a puero) betriebenen musikalischen Studien spricht, so muss man eben annehmen, dass sich bei ihm das musikalische Talent nicht sehr früh gezeigt hat.

Im April 1649 wurde Scherer als Student der Philosophie in das Gymnasium zu Ulm aufgenommen, und von diesem Zeitpunkt an verlieren wir seine Spur bis 1653, also für einen Zeitraum von 4 Jahren. Diese Lücke ist sehr schmerzlich, denn diese 4 Jahre, die er wenigstens zum grössten Teil auf die Vollendung seiner musikalischen Studien verwendet haben muss, sind zweifellos von grosser Bedeutung für Scherers weitere Entwicklung. Man könnte daran denken, dass er sich nach der Heimat seines Vaters, nach Strassburg, auf die Universität begeben hätte, doch geben die Matrikeln darüber keine bestimmte Auskunft, da sie eben für diese Zeit grosse Lücken aufweisen. Auch für einen Aufenthalt Scherers in Italien sprechen mancherlei Gründe; doch ist ein solcher wenig wahrscheinlich, da Scherer vom Rat oder sonst aus öffentlichen Mitteln kein Stipendium bezog und selbst die Mittel für eine solche Reise unmöglich aufbringen konnte. Auf jeden Fall hat ein tüchtiger Musiker seine Studien geleitet; daraus, dass von den Werken Scherers jedes einer andern Richtung angehört, darf man vielleicht schliessen, dass dieser Lehrer nicht auch zugleich eine bedeutende Persönlichkeit war, die auf den Schüler einen dauernden Einfluss hätte ausüben können.

Im Frühjahr 1653 waren Scherers Studien so weit vollendet, dass er dem Rat zu Ulm seine Dienste als „Musicus Poëticus und organicus“ anbieten konnte.

[1]) Gelegentlich finden wir auch die Namensform Scheerer.

[2]) Es war in Ulm wohl allgemein üblich, die Kinder einen oder zwei Tage nach der Geburt zu taufen; das Agendenbüchlein von 1622 ordnet an, dass die Kinder so bald als möglich zur Taufe zu bringen seien.

[3]) S. Ratspr. 1637, f. 544.

und nachdem er am Sonntag vorher „vor und nach der Morgen Predig so wol auf der Violen, als vf der Orgel, von seinen eignen componierten stuckhen, zur Prob“ sich hatte hören lassen, wurde er am 17. Juni auf Empfehlung des Rectors Merckh und des Cantors Schwilge (Eberlin hatte, offenbar seiner künftigen verwandtschaftlichen Beziehungen wegen, nichts dabei zu sagen) mit einer Besoldung von wöchentlich 2 fl. „zu einem Musico in g. bestellt und angenommen“. Ein besonderer Titel kam Scherer nicht zu, meist wird er einfach als Musicus bezeichnet, später wurde allmählich die Bezeichnung „Viceorganist“ gebräuchlich.[1]) Ein halbes Jahr später, am 22. November 1653, hielt Scherer Hochzeit mit der um zehn Jahre älteren Anna Barbara Eberlin, der Tochter des Organisten. Aus dieser Ehe gingen 8 Kinder hervor, von denen jedoch nur 4 am Leben blieben.

Mit Scherers Anstellung beginnt die zweite, wichtigere Blütezeit der Musik in Ulm. Die Wunden, die der 30jährige Krieg geschlagen hatte, waren rasch vernarbt, und wenn auch die wichtigen Ämter des Musikdirektors und Organisten noch in den alten Händen blieben, so waren doch in Scherer und dem kurz zuvor ernannten Cantor Schwilge frische Kräfte vorhanden, die die dreissig Friedensjahre, die nun folgten und der Stadt neuen Aufschwung brachten, auch für die Musik nutzbar machten. Allerdings war Scherers Stellung nicht besonders angesehen, und schon seine Besoldung stellte ihn eigentlich neben die Stadtmusikanten; auch war er in der freien Entfaltung seiner Kräfte zunächst noch gehemmt, und so musste vorläufig der Schwerpunkt seiner Tätigkeit in der Komposition liegen. Nach und nach wusste Scherer indessen namentlich die Instrumentalmusik zu verbessern, und gerade sein Ansehen als Komponist verschaffte ihm zu diesem Zwecke die nötige Autorität.

Eine Reform der bestehenden Zustände musste bei den Stadtpfeifern einsetzen, die fast alle alt geworden waren und deren Leistungen in den langen Kriegsjahren, zumal da es an der genügenden Aufsicht fehlte, arg zurückgegangen sein müssen. Man darf dem Rat die Anerkennung dafür nicht versagen, dass er in der wichtigen Frage der Ergänzung und Erneuerung des Personals alles tat, was in seinen Kräften stand, und bemüht war, nicht nur tüchtige, sondern nach Möglichkeit hervorragende Musikanten nach Ulm zu ziehen, die man freilich nicht immer auf die Dauer halten konnte.[2]) Auch sonst war man von Amts wegen auf Verbesserung der Musik bedacht: am 16. Dezember 1653 wurde das Pfarrkirchenbaupflegamt beauftragt, „den organisten Tobias Eberlin und seinen Dochtermann den Scherer, wie auch den Cantorem“ vorzuladen und mit ihnen zu beraten, „wie die Music vf ein vnd andere Weg mechte zuverbessern vnd anderst einzurichten sein,“ und drei Tage später wurde beschlossen, dass alle Musikanten auf dem Rathaus „starck erinnert werden“ sollen, „dz Sie sich doch befleissigen sollen, damit künfftig eine bessere music, sonderlich nach der ietzigen manier, angerichtet, vnd die alte sachen hin: vnd auf ein seiten geleget werden.[3]) Diese Bemühungen zur Verbesserung

---

[1]) Man darf sich die Sache also nicht so vorstellen, als ob später noch eine besondere Ernennung Scherers zum Viceorganisten stattgefunden hätte, wie es nach den bisherigen Darstellungen den Anschein hat.

[2]) S. Ratspr. 1655, f. 105 und oben S. 35.

[3]) Schon am 15. April 1653 wurde den Stadtmusikanten anbefohlen, „nachdem mann fasst aller ortten in den Kürchen, mit schönen Newen stuckhen wol versehen, dz Sie auch darnachtrachten, vnd sich deren in den Kürchen bedienen sollen“.

der Musik werden freilich grossenteils auf Scherer zurückzuführen sein, der ja, wie wir gesehen haben, mit Ratsfamilien gut bekannt war und der sich sicher um die Ausführung der Ratsbeschlüsse grosse Verdienste erworben hat.

Zunächst wurde die Wiederaufnahme des wöchentlichen exercitium musicum erreicht, das seit langer Zeit in Vergessenheit geraten war, und wenn diese Exercitien auch nach einigen Jahren wieder aufhörten, so war doch ein guter Anfang gemacht, und da auch der Cantor Schwilge sich um die Hebung des Gesangs in der lateinischen Schule redlich bemühte, so ist es keine blosse Lobrednerei, wenn Scherer im April 1656 in der Widmung seines ersten Werks an den Ulmer Magistrat schreibt: „Inter alia Reipublicae et Civitatis vestrae decora et ornamenta . . . . non postremo loco ponenda est suavisona et flexanima Musica, quae cùm vocibus tùm Organis in Ecclesia et Schola vestra mirum in modum magis magisque efflorescere incipit“.

Scherers Ehrgeiz ging dahin, die gesamte musikalische Gewalt in Ulm in seiner Hand zu vereinigen, und da der bisherige Musikdirektor, der Rektor Merckh, bereits ein hochbetagter Mann war, war immerhin Aussicht vorhanden, dass Scherer seinem Ziele bald um ein Wesentliches näherkommen würde, doch hatte er einen sehr gefährlichen Rivalen in Schwilge, der als Musiker ihm zwar nicht gleichkam, ihn aber an Ansehen bei der Obrigkeit weit übertraf. Scherer wusste wohl, dass Schwilge leicht seine Pläne durchkreuzen könne, und so inscenierte er einen kleinen Feldzug gegen ihn, zu dessen Eröffnung er den geeigneten Zeitpunkt für gekommen hielt, als Schwilge bei eingetretener Verhinderung Merckhs ein paarmal aushilfsweise das Direktorium auf der Orgel übernommen hatte. Scherer verfasste eine Eingabe an den Rat, die sich gegen Schwilge richtete und hauptsächlich drei Klagepunkte enthielt: 1) die nach Scherers Meinung unberechtigte Stellvertretung Schwilges beim Direktorium auf der Orgel, 2) die Unterlassung des exercitium musicum[1]) und 3) schlechte Vocalmusik. Am 20. August 1658 wurde über Scherers Memorial verhandelt und beschlossen, Schwilge zur Verantwortung vor das Pfarrkirchenbaupflegamt laden zu lassen. Schwilge schrieb daraufhin einen Gegenbericht, der auch seine Wirkung nicht verfehlte: am 27. August entschied der Rat die Sache dahin, dass das Baupflegamt den beiden Gegnern anzeigen solle: „weil vor diessem dem Cantori, in abweesen des Rectoris, dass vice Directorium auf der Orgel aufgetragen worden, dass es hinfüro dabei verbleiben, Also ein ieder dass seinige, wass ihm zuthun obligt, one eintrag des andern, mit getrewem fleiss verrichten, vnd Sie hinfüro bei: vnd miteinand in friden, alss gute freündt, leben sollen“; die beiden andern Punkte wurden durch kurze, allgemein gehaltene Ermahnungen erledigt, deren Form darauf schliessen lässt, dass Scherer mit diesen Klagen nicht ganz im Recht war, wenn sich auch wohl Anzeichen bemerkbar machten, dass die Vocalmusik nicht auf der erreichten Höhe bleiben werde. So war Scherers Angriff abgeschlagen, und er musste es ruhig geschehen lassen, dass ein Jahr darauf, nach dem Tode Merckhs, das Musikdirektorium mit seinen gesamten Kompetenzen dem Cantor übertragen wurde.

[1]) Ob damit die Übungen der lateinischen Schule oder der Stadtmusikanten gemeint sind, ist nicht klar, s. Anm. 3 zu S. 25. Es kann sich der Sachlage nach um beides handeln, da (vgl. S. 22) auch beim Exercitium der Stadtpfeifer Merckh und der Cantor zugegen waren. Da die Eingabe selbst nicht erhalten ist, ist eine Entscheidung dieser Frage nicht möglich.

So war Scherer kaltgestellt, und seine amtlichen Befugnisse waren fast geringer als zur Zeit seiner Anstellung. Welche Gründe den Rat bestimmten, Scherer in dieser Weise zurückzusetzen, können wir nur vermuten; Scherers Leistungen können wohl die Ursache nicht sein. Aber seine Jugend — er war ja damals erst 27 Jahre alt — war vielleicht dem Rat ein Dorn im Auge, und endlich ist es nicht unwahrscheinlich, dass Scherer durch seine bisherige Tätigkeit Anlass zu der Befürchtung gegeben hatte, er könnte sich als Musikdirektor allzu selbständig machen und dem Einfluss des Rats und des Baupflegamts entziehen. Dass eine solche Befürchtung nicht grundlos gewesen wäre, zeigt das spätere Verhalten Scherers zur Genüge.

Während der Zeit von 1658 bis 1664 ist von Scherer sehr wenig die Rede; er hielt sich wohl grollend abseits, und die unfreiwillige Musse brachte ihn wohl auf den Gedanken, den ersten Teil seines Opus II selbst in Kupfer zu stechen. Dass er und Schwilge die Mahnung des Rats, miteinander in Frieden zu leben, nicht befolgten, ist wohl zweifellos, wenn auch vielleicht eine Zeit lang offene Feindseligkeiten unterblieben, die Feindschaft selbst aber dauerte noch eine Reihe von Jahren fort und führte später, wie wir sehen werden, zu hässlichen Auftritten. Derlei Dinge sind nun freilich in jener rohen Zeit nichts Ungewöhnliches; von dem gewöhnlichen Musikantengezänk unterscheidet sich unser Fall freilich dadurch, dass es sich dabei um einen Kampf um die Existenz handelt, aber auch dafür finden wir überall Beispiele genug. Ein typisches Beispiel ist z. B. der widerliche Streit um die Organistenstelle in Zittau 1639, aus dem Hammerschmidt als Sieger hervorging.[1]) Es musste aber Scherer auch wirklich viel Überwindung kosten, unter der Leitung eines Musikers wie Schwilge bei offiziellen Gelegenheiten am Cembalo oder am Regal zu musizieren, wozu er, nach einer Notiz aus dem Jahre 1660[2]), gezwungen war, und mit solcher Tätigkeit musste Scherer sich wohl in dieser Zeit hauptsächlich begnügen. Zum Spielen der Münsterorgel kam er kaum einmal; solange es irgend möglich war, versah Eberlin sein Amt selbst,[3]) und von Reisen in den Sauerbrunnen, wie sie Eberlin in früheren Jahren öfters hatte unternehmen müssen, ist in dieser Zeit keine Rede mehr; erst kurz vor seinem Tode hören wir noch ein einziges Mal von einer solchen Reise Eberlins. Nur in einer Beziehung hatte Scherer wesentliche Fortschritte gemacht, insofern dank seines unablässigen Supplicierens sein Einkommen stark gestiegen war. Bereits 1654 wurde seine Jahresbesoldung um 4 Imi Roggen und 10 Imi Veesen verbessert, 2 Jahre darauf wurde ihm eine jährliche Zulage von 50 fl. gewährt.

Nicht lange konnte sich Schwilge ungestört seines Amts als Musikdirektor erfreuen; infolge seines früheren Abenteurerlebens und seines allzu häufigen Wirts-

[1]) S. Denkmäler der Tonkunst in Österreich VIII, 1, S. XV f. Nicht nur als Musiker, sondern auch als Mensch ist Hammerschmidt der typische Vertreter des 17. Jahrhunderts, wie die biographischen Bemerkungen in der Einleitung dieses Bandes auf Schritt und Tritt beweisen.

[2]) Ratspr. f. 178; es handelt sich dabei um den Empfang eines kaiserlichen Kommissars. Scherer wird an dieser Stelle als Organist bezeichnet.

[3]) Vgl. Bpflpr. vom 15. Jan. 1667: „Demnach Er Herr Cantor auch angebracht, dz dem Organisten Thobiae Eberlin, wegen seines hohen alters vnd duncklen gesichts, im schlagen forth zukommen bissweilen fast schwehr fallen wolle, So were ein guethes werckh, wann er in güthe dahin persuadirt werden köndte, dz er die Newe Stuckh vnd muteten seinen Dochtermann Sebastian Anthoni Scherern schlagen liesse, damit nit ein übelanstendiger error fürgehen möchte, die Psalmen vnd praeambula könde er doch selbsten schlagen“.

hausbesuchs, endlich auch durch die Zersplitterung seiner Arbeitskraft, die sein dreifaches Amt mit sich brachte (er war Praeceptor, Cantor und Musikdirektor zugleich), wurde er vor der Zeit gebrechlich, so dass er im Mai 1664 um Enthebung von der Musikdirektion und vom Cantorat ersuchte; nicht zum Vorteil der Ulmer Musik wurde sein Gesuch vom Religionsamt abschlägig beschieden. Denn von da an mehren sich die Klagen von Jahr zu Jahr, dass es mit der Vocalmusik abwärts gehe, und kein Mittel wollte helfen, die Ursache dieser Klagen zu beseitigen. Schwilge selbst aber musste seines vielfachen Krankseins wegen oftmals zeitweilig von der Leitung des Choralgesangs und des Weihnachtsgesangs enthoben werden; einmal hatte er sogar mitten unter dem Weihnachtsgesang einen Krankheitsanfall. Inzwischen stieg Scherers Ansehen mehr und mehr, ohne dass es noch möglich wäre, die Ursachen davon zu ergründen; der Orgelband, der 1664 herauskam, hatte ja seinen Ruf als Komponist erneuert, aber auch die Annahme ist nicht ganz von der Hand zu weisen, dass das allmähliche Herabsinken Schwilges allein Grund genug war, seinen Gegner in die Höhe zu bringen. Im November 1664 wurden Scherer auf seine Bitte 12 fl. Zulage für den Hauszins und ausserdem 2 Klafter Buchenholz bewilligt, im folgenden Jahre ebensoviel, trotzdem Scherer um weitere Addition gebeten hatte, während 1666 und 1667 der Hauszins auf 15 fl. erhöht wurde. Aber man begann auch wieder auf seine Stimme zu hören, man fragte ihn um seine Meinung wegen der Verbesserung der Vocalmusik, und als Schwilge zu Anfang 1668, nachdem er Verweis über Verweis erhalten hatte, das Musikdirektorium endlich doch niederlegte,[1]) wurde Scherers Nachfolge als ganz selbstverständlich angenommen. Scherer hatte aber auch anscheinend alles getan, um sich bei den Behörden als den einzigen hinzustellen, der die Musik auf die alte Höhe bringen könne,[2]) und wenn man seinen hochtrabenden Versicherungen auch keineswegs unbedingt Glauben schenkte, so setzte man doch grosse Hoffnungen auf seine Amtsführung, für die er zunächst einen Extragehalt von 20 fl. jährlich bezog.

Diese Hoffnungen hätten nur dann vollständig in Erfüllung gehen können, wenn der Musikdirektor mit dem Cantor einträchtig zusammengearbeitet hätte. An ein solches Zusammenarbeiten war aber bei der alten Feindschaft der beiden Männer nicht zu denken, zumal noch neue Ursachen der Feindschaft inzwischen hinzugekommen waren. Scherer konnte es Schwilge nicht vergessen, dass letzterer versucht hatte, ihm seine Privatschüler aus der lateinischen Schule abspenstig zu machen,[3]) andererseits hätte Schwilge gerne seinen Sohn Hans Caspar zum Nachfolger gehabt, und so wurde das Verhältnis zwischen beiden immer unerträglicher, bis es schliesslich im Dezember 1669 in offenem Wirtshaus zu einem hässlichen Auftritt kam, bei dem Scherer der schuldige Teil gewesen zu sein scheint. Auf Schwilges Klagschrift an das Baupflegamt wurden beide Parteien vorgeladen und es kam zu einer feierlichen Versöhnung, die immerhin wenigstens äusserlich von Dauer gewesen zu sein scheint und auch auf die Verbesserung der Vocalmusik von Einfluss war.

Mit den Stadtmusikanten, denen er im Februar 1668 als Musikdirektor vorgestellt worden war, hatte Scherer viel leichtere Arbeit, zumal er ihr direkter

[1]) Vielleicht hat die vermehrte Arbeitslast, die ihm das neugegründete collegium musicum auferlegte, Schwilge zum endgültigen Rücktritt von der Musikdirektion veranlasst.

[2]) S. Ratspr. 1668, f. 24.

[3]) Die betr. Bemerkung im Relpr. vom 26. Mai 1664 kann sich nur auf Scherer beziehen.

Vorgesetzter war, was bei den früheren Musikdirektoren anscheinend nicht durchaus der Fall war, und so ist es wohl glaublich, dass er gute Leistungen erzielte. Mit seiner Entlohnung aber war Scherer immer noch nicht zufrieden, trotzdem am 4. November 1668 der Betrag zu seinem Hauszins um weitere 3 fl., die wenige Tage später auf 6 fl. erhöht wurden, und das Holzdeputat auf 4 Klafter stieg: im April des folgenden Jahres bat er um Aufbesserung seines Musikdirektorgehalts, die ihm zwar im Betrag von 10 fl. gewährt wurde, doch mit dem Bedeuten, „Ein löbl. Magistrat wolle sich zu ihm in g. versehen, Er werde sich nunmehr damit begnügen lassen, biss gleichwol ein anderer Organist, alss dessen function das Directorium vor diesem iederzeit anhängig gewesen, künfftig zur Stell kommen möchte.[1]) Dieser Fall sollte bald eintreten: im Oktober 1671 starb Tobias Eberlin, nachdem er 69 Jahre lang im Dienste des Ulmer Rats tätig gewesen war. In Anerkennung dessen wurde beschlossen, seinen Erben das nächstfällige Quartalgeld auszuzahlen und so lange seine Stelle unversorgt zu lassen.

Unter Tobias Eberlins Erben erhob sich ein Streit wegen des Nachlasses; sein Sohn Georg Adam, der zu Geislingen Schulmeister war, behauptete allein in legitima zum Erben eingesetzt zu sein; es kam darüber zum Prozess zwischen ihm und seinen Geschwistern, dem Stadtmusikanten Hans Jacob Eberlin und der Gattin Scherers, jedoch blieb Georg Adam im Recht.

Zum Nachfolger Tobias Eberlins wurde am 22. Dezember 1671 Scherer ernannt, ohne dass anscheinend noch andere Bewerber vorhanden waren. Er erhielt den gleichen Gehalt wie sein Schwiegervater: 200 fl. an Geld, 36 fl. ausserdem als Hauszins, 4 Imi Roggen und 25 Imi Veesen jährlich; dagegen sollte seine vorige Besoldung, namentlich die 30 fl. für die Musikdirektion, gefallen sein, er erreichte aber doch, dass ihm wenige Wochen hernach eben für das Direktorium weitere 20 fl. bewilligt wurden. Ausserdem wusste er sich noch ein jährliches Deputat von 4 Klaftern Holz zu sichern, um das er freilich jedesmal besonders einkommen musste; das Holz bekam er ebenso, wie er vom Steueramt jährlich 1 Riss Papier, später noch 6 Buch Makulaturpapier bezog, für seine Kompositionen.[2])

Mit seiner Ernennung zum ersten Münsterorganisten hatte Scherer sein Ziel erreicht; allein durch die lange Zeit des Wartens und durch die ewigen Zänkereien war seine jugendliche Kraft und Begeisterung erloschen; er konnte und wollte nicht mehr zu neuen Taten schreiten, und es ist immerhin anzuerkennen, dass es ihm gelang, die Kirchenmusik im Münster etwa ein Jahrzent lang auf der erreichten recht stattlichen Höhe zu erhalten. Mit der Vocalmusik, deren verhältnismässig schlechter Zustand seinen Grund darin hatte, dass die Knaben, wie überall, anfingen zu mutieren, wenn sie mit vieler Mühe zu brauchbaren Discantisten herangebildet waren, hatte man seit Frühjahr 1671 den Modus gefunden, dass der Cantor 4 besonders begabte Schüler in den Elementen besonders unterwies und

[1]) Das ist ein Irrtum, der sich daraus erklärt, dass im Laufe der Zeit die Funktionen des Musikdirektors andere geworden sind. Ursprünglich war Merckh freilich mehr Inspektor als Direktor gewesen, während später der Musikdirektor der eigentliche Leiter, der Kapellmeister wurde.

[2]) Was für Kompositionen damit gemeint sind, ist unklar; von 1664 bis 1680 sind von Scherers Komposition nur die 14 Triosonaten nachgewiesen; die fast alljährliche Wiederkehr dieser Formel in den Ratsprotokollen weist vielleicht darauf hin, dass man für diese Extraentlohnung eben einen Rechtstitel suchte. Wann Scherer zum erstenmal das Schreibpapier vom Steueramt bezog, ist unbekannt, da die Protokolle dieses Amts nur sehr lückenhaft erhalten sind.

dann an Scherer zur Weiterbildung weitergab; Scherer bekam dafür aus der Partemkasse jährlich 20 fl., auch die Schüler wurden besonders entlohnt, und es scheint, dass sich dieses Verfahren bewährte. Im August 1672 resignierte Schwilge auch das Cantorat; Praeceptor blieb er bis 1681, 1688 starb er. Zum Cantor an seiner Statt wurde Johann Jakob Edel ernannt, ein Stipendiat der Stadt Ulm; zugleich wurde Scherer ermahnt, sich mit ihm gut zu vertragen, was er auch gehalten zu haben scheint. Doch hatte Scherer sonst mancherlei Streitigkeiten, insbesondere wegen Überschreitung seiner Amtsbefugnisse. Z. B. liess er einmal Musikalien auf Kosten des Amts ohne dessen Wissen einbinden, dann wieder verfügte er eigenmächtig über die Gelder der Partemkasse, noch dazu zu Gunsten seines Sohnes, der auch eine Zeitlang unter den auserwählten Discantisten sich befand, ein andermal wollte er einen neuaufgenommenen Convertiten, den entlaufenen Mönch und späteren Cantor und Praeceptor Johann Franz Metzger, der vom Rat, weil er die empfangene Unterstützung durch irgend etwas verdienen sollte, zum Singen auf die Orgel geschickt war, absolut beim Gesang nicht dulden, kurz er wollte alles seinem Willen dienstbar machen. Diese Starrköpfigkeit liess man ihm hingehen, solange er sonst seine Pflicht tat und tüchtige Leistungen erzielte, als aber mit Anfang der achtziger Jahre sein Fleiss nachzulassen begann, sparte man nicht mit Vorwürfen. Wiederholt musste Scherer zu grösserem Fleiss ermahnt werden; einmal heisst es sogar:[1]) „dass . . . auch er Scherer, anstatt seiner bisher immer angestimmten alten Leyr, sich fein newer stückh befleissigen, selber etwas componieren, und damit die eo nomine geschöpffte competenz verdienen solle“. Aber kein Mittel wollte mehr helfen; auch war Scherer durchaus nicht allein an dem Rückgang der Kirchenmusik schuldig; die Zahl der Stadtmusikanten nahm immer mehr ab, und die Leistungen der übrig gebliebenen gingen stark zurück, auch waren unter den Schülern nur ganz wenige brauchbar, endlich waren die Cantoren, insbesondere der frühere Dominikanermöch Urban Wagenhuber, der seit 1681 Edels Nachfolger war, ihrer Aufgabe so wenig gewachsen, dass bereits 1681 ernsthaft erwogen wurde, einen Herrn aus vornehmer Familie mit der Oberinspektion über das gesamte Musikwesen zu betrauen. Damals kam es noch nicht soweit; es wurde nur an der Schule ein halbjährliches examen musicum eingeführt.[2])

Am 26. November 1685 starb Scherers Gattin Anna Barbara; bereits am 25. Oktober des folgenden Jahres hielt Scherer zum zweitenmal Hochzeit mit der Jungfer Anna Barbara Mollin. Die Ulmer Stadtbibliothek besitzt ein Manuskriptheftchen mit 8 Scherzgedichten, das ein gewisser Peter Rommel, Dr., dem Hochzeitspaare dediziert hat. Leider enthält es nur geschmacklose und nicht immer dezente Spässe, wie sie eben damals üblich waren; auch wird versichert, dass Scherer

[1]) Ratspr. 1685 f. 219.

[2]) Aus dem Missverständnis einer Quelle (Lobstein, Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass, Strassburg 1840, S. 60) ist ein bedauerlicher Irrtum zu erklären. der sich nicht nur bei Ritter, Z. Geschichte des Orgelspiels S. 153, und bei Seiffert, Klaviermusik I, S. 215, sondern unbegreiflicherweise auch bei Vogeleis, Quellen und Bausteine etc. S. 552 findet. Diese Autoren behaupten nämlich, dass Scherer am 4. Nov. 1684 zum Organisten im St. Thomas in Strassburg ernannt worden und im folgenden Jahr zu Strassburg gestorben sei. Wie jedoch die Protokolle des Kapitels zu St. Thomas in Strassburg unzweideutig beweisen, handelt es sich dabei um einen stud. jur. Sebastian Anton Scherer aus Ulm. Das war der einzige, 1663 geborene Sohn unseres Komponisten. Auch dieser ist 1685 nicht gestorben, sondern nach Vollendung seiner Strassburger Studienzeit freiwillig aus dem Amte geschieden.

nicht nur Arion und Orpheus, sondern Apollo selbst in den Schatten stelle. Wir erfahren immerhin soviel, dass Scherer sich auch ausserhalb Ulms eines grossen Rufes als Komponist erfreute; aber zur wirklichen Kenntnis unseres Meisters trägt dieses Heft so gut wie gar nichts bei. Mit seiner neuen Gattin machte Scherer ein Jahr nach der Hochzeit unliebsame Erfahrungen; sie leistete ihrem Bruder, der sich als Amtmann in dem ulmischen Dorfe Weidenstetten schwere Unterschlagungen hatte zuschulden kommen lassen, im Verein mit anderen Verwandten Hehlerdienste und verbreitete noch ausserdem die übelsten Verleumdungen über den Rat und seine Beamten; dafür musste sie auf etliche Zeit in den Turm wandern. Wie es mit dem Frieden in dieser Ehe, die erst 1703 durch den Tod der Frau getrennt wurde, bei der Streitlust beider Teile bestellt gewesen sein mag, ist leicht auszumalen.

Inzwischen war das Interesse an der Musik ziemlich erloschen; die grossen politischen Ereignisse jener Zeit, die Türkengefahr, der Fall Strassburgs, die Kriege des Reichs mit Ludwig XIV. zogen auch Ulm in Mitleidenschaft, und schwere Epidemien richteten Verheerungen unter der Bevölkerung an. Erst als die Zeiten wieder erträglicher geworden waren, zu Anfang und Mitte der neunziger Jahre, begann man wieder auf die Tonkunst zu achten, um die es damals wirklich schlecht bestellt gewesen zu sein scheint. Kein Wunder, denn Scherer war alt geworden und der Cantor Wagenhuber ein Grossprecher ohne irgend welche Fähigkeiten. Zunächst wurde der alte Vorschlag, über den Cantor und Organisten noch einen besonderen Oberinspektor zu stellen, durchgeführt und das neugeschaffene Amt am 28. April 1794 Sigmund Baldinger, der Mitglied des geheimen Rats und später Bürgermeister war, übertragen. Nun folgen endlose Verhandlungen, Berichte und Gegenberichte, deren praktischer Wert nicht allzugross war. Immerhin wurden während der Amtszeit Baldingers und noch mehr seines Nachfolgers David Wickh, der 1698 nach Baldingers Tod die Stelle übernommen hatte, merkbare Fortschritte erzielt. Man griff auf die klassischen Werke eines Schütz, Hammerschmidt und Walliser[1]) zurück; Neubronner berichtet auch, was zum mindesten nicht ganz zutrifft, dass um jene Zeit zum erstenmal deutsche Kirchenstücke auf der Orgel gesungen worden seien.[2]) Die Zahl der Stadtmusikanten wurde rasch so vermehrt, dass bei festlichen Gelegenheiten auch Trompeten und Pauken benützt werden konnten,[3]) ja 1708 wurde sogar eine Clarinette zum Preis von 15 fl. 44 kr. angeschafft;[4]) für zweichörige Stücke und besondere Gelegenheiten erwarb man ein neues Positiv. Das Wesentliche freilich, der Gesang, blieb anscheinend auf der alten Stufe, wenn auch Wagenhubers Nachfolger im Cantorat, der bereits erwähnte Johann Franz Metzger, etwas tüchtiger war. Auch erliess man neue Bestimmungen

[1]) S. Relpr. vom 11. Febr. 1697.

[2]) Diese Bemerkung ist nur insofern richtig, als die lateinischen Stücke bisher durchaus bevorzugt worden sind; es ist ja möglich, dass nunmehr die deutschen Gesänge mehr berücksichtigt wurden.

[3]) Vgl. Neubronner: „Hingegen drohte übertriebene Bigotterie, die Trompeten, Pauken u. a. dergl. Instrumenten von der Kirchen Music zu verbannen, wenn man nicht von Seiten der Obrigkeit darüber hin und solche absurde Meinung mit Verachtung angesehen hätte“.

[4]) Diese Nachricht ist sehr merkwürdig, denn die Erfindung Denners hat sich erst viel später im Orchester eingebürgert; nicht nur im „Neueröffneten Orchestre“ von 1713 und im „Beschützten Orchestre“ von 1717, sondern sogar noch im „Vollkommenen Capellmeister“ von 1739 erwähnt Mattheson die Clarinette mit keiner Silbe. (S. Dommer, Musikal. Lexicon, S. 168).

für den Kirchengesang, an deren Beratungen nur das von Interesse ist, dass wir wieder einmal erfahren, dass ein grosser und einflussreicher Teil der Kirchenbesucher für Beschränkung der Kunstmusik zugunsten des Gemeindegesangs eintrat und sein Ziel auch erreichte. Wie gross der wirkliche Anteil der Oberinspektoren an diesen Neuerungen ist, lässt sich nicht mehr ergründen; der Rat natürlich und das Baupflegamt schrieben ihnen offiziell alle Verbesserungen zu und zollten insbesondere Wick hohe Anerkennung.

Scherer hatte mit der ganzen Sache nicht mehr viel zu tun; er war alt geworden und sehnte sich nach Ruhe, und doch wollte er sein Amt nicht niederlegen, was das einzig Richtige gewesen wäre; bis zu seinem Tode trat er nicht zurück. Auf seine Bitte gab man ihm 1698 seinen Sohn zur Hilfe bei, und im folgenden Jahr gab er die Information der Sängerknaben zunächst an Metzger bezw. dessen Succentor ab. Der Rat hätte Scherer gerne los gehabt, und doch konnte man dem verdienten Mann, zu dessen besten Zeiten, wie ausdrücklich anerkannt wurde, Hervorragendes geleistet worden war,[1]) den Stuhl nicht vor die Tür setzen, und so stellte man ihm eben eine jüngere Kraft an die Seite, den aus dem Ansbachischen gebürtigen Conrad Michael Schneider, der sich damals in Leipzig aufhielt und dem Ulmer Magistrat gut empfohlen worden war. Im August 1699 kam Schneider nach Ulm, und da er „bey seinen abgelegten Proben nicht übel bestanden", konnte er seine neue Stellung antreten, in der er sich bald allgemein beliebt und verehrt zu machen wusste. Sein Gehalt betrug ausser den üblichen Naturalien 200 fl.; ausserdem wurde ihm gegen weitere 20 fl. die Information der Sängerknaben übertragen. Im Jahre 1706 erhielt Schneider unter 10 Bewerbern die Stelle des Handwerkschreibers und versah nur nebenher am Sonntag und an den Donnerstag-Vormittagen seine musikalischen Pflichten in der Kirche; auch das collegium musicum übernahm Schneider und verlegte die wöchentlichen Proben in seine Behausung. An Scherer blieb aber immer noch ein recht beträchtlicher Teil der Arbeit hängen, den er auch bis zu seinem Tode versah. Nach oben und offenbar auch bei der Bürgerschaft hatte er sich immer missliebiger gemacht; von seinem jährlichen Holzquantum wurde ihm fast jedesmal etwas abgezogen, mit dem Bedeuten, dass der herrschende Holzmangel nicht die einzige Ursache davon sei. Charakteristisch ist folgende Stelle in den Ratsprotokollen:[2]) „. . . . dass aber der Director Musices Sebastian Anthoni Scherer bey der mit denen beiden neuangekommenen Musicis vorgehabten Proben nur des Stückes abgewartet, so man von den Seinigen gemusicirt, und hernach gleich wieder davon gegangen, solches soll Ihm bei dem Löbl. Pfarrkirchen Baupflegambt alles Ernsts verwiesen und gesagt werden, dass Er hinfüro, bey Vermeidung andern Einsehens besser zur Sache thun, dasJenige wass von neuem anhero kommt, und obrigkeitlich verordnet wird, ferner nicht mit so neidischen Augen ansehen, sondern das Seinige um so mehr und williger zu allem contribuiren solle, weyl Ihm bisshero noch von seinem so ansehnlichen Tractament nichts genommen worden, welches vielleicht, bey seinem bissherigen schlechten comportement, an manchem ort längst geschehen wäre."

Am 26. August 1712 ist Scherer gestorben. Schneider, der nebenbei die Handwerkschreiberstelle beibehielt, wurde zum wirklichen Organisten ernannt; den

[1]) S. Relpr. vom 21. März 1699.
[2]) 1700 f. 265.

Viceorganistentitel erhielt Johann Kleinknecht, ein Ulmer, der als Stipendiat des Ulmer Rats von 1701—5 zu Venedig Musik studiert hatte und seitdem vom Rat ein Wochengeld von 3 fl. bezog. Kleinknecht übernahm später das collegium musicum, dessen Repertoire er gewaltig erweiterte, wie er auch selbst eine berühmte Musikalienbibliothek besass, zu deren Anschaffung er sich durch Entbehrungen das Geld ersparen musste. 3 Söhne von ihm sind in der Musikgeschichte des Ansbach-Bayreuther Hofes rühmlich bekannt.[1])

Nach Scherers Tod scheint es zu einer Blütezeit der Musik in Ulm nicht mehr gekommen zu sein; durch die französisch-bayrische Okkupation 1702—4 waren auf Jahrzehnte hinaus die Kräfte der Stadt lahmgelegt worden, auch war Schneider nicht mit der nötigen Energie begabt; zu den auch jetzt immer fortdauernden Klagen über die Vocalmusik[2]) gesellen sich noch solche über die alten und unfähigen Stadtmusikanten; das einzig bemerkenswerte Ereignis ist die Aufführung einer von Schneider komponierten Passionsmusik im Juni 1725, von der die Chroniken Wunderdinge zu erzählen wissen. Erhalten ist diese Passionsmusik leider nicht.

Die Werke.

Die Zahl der Kompositionen Scherers ist nicht gross; erhalten sind nur die folgenden, allerdings ziemlich umfangreichen Werke:

1) Musica sacra, h. e. Missae, Psalmi et Motetti, a 3, 4, 5 vocibus cum instrumentis. Opus primum editum. Ulm 1657.

2) Traur- und Klaggesang über den allzufrühen und unverhofften Todtsfall des Herrn Joh. Ludw. Pöckh, beeder Rechten Doctorandi. Ulm 1664 ohne Opuszahl.

3) Operum musicorum secundum, distinctum in libros duos: Tabulaturam in Cymbalo et Organo Intonationum brevium per octo Tonos, et Partituram octo Toccatarum usui aptam cum vel sine Pedali. Ulm 1664.

4) Sonatae a 3 due Violini e Viol da Gamba vel Fagotto col Basso continuo. Op. III. Ulm 1680. Gerber und Weyermann bezeichnen dies als Scherers letztes Werk.

Ferner ist überliefert, dass in Augsburg bei Lotter ohne Jahreszahl (und ohne Opuszahl) Suiten für die Laute herausgekommen seien; von diesem Werk ist aber heute keine Spur mehr zu finden, und da Walther seine Mitteilung darüber nur auf den Lotterschen Verlagskatalog stützt, wird man glauben dürfen, dass es schon damals verschollen war. Auffallend ist, dass auch die späteren Lexicographen ihre Mitteilungen über diese Suiten in sehr vorsichtige Form kleiden.

Damit ist zweifellos die Zahl der im Druck erschienenen Werke Scherers erschöpft, ebenso zweifellos ist aber auch, dass Scherer ausserdem noch kompositorisch tätig war, und vor allem muss vor dem Op. I noch eine Reihe von Kom-

[1]) Den ältesten dieser Söhne, Johann Wolfgang, finden wir auch eine Zeit lang in der Stuttgarter Hofkapelle, s. Krauss S. 19.

[2]) Mit der Vocalmusik muss es sehr schlimm gestanden sein; auch die Stipendien wollten nichts mehr helfen, und so beschloss man, sogar bei der Versetzung die musikalischen Leistungen zu berücksichtigen!

positionen liegen, worauf neben inneren Gründen die S. 40 wiedergegebene Stelle der Ratsprotokolle hinweist; auch bezeichnet Scherer das Werk ausdrücklich als opus primum editum. Die lange Pause zwischen 1664 und 1680 ist recht auffällig, zumal da gerade während dieser Zeit Scherer „seiner angebnen musicalischen Composition halben“ das jährliche Holzgeschenk des Rats erhielt.[1]) Dass später, seit 1680, Scherer die Feder aus der Hand gelegt hat, ist durchaus glaublich.[2])

Seiffert leitet seine Würdigung des zweiten Werks unseres Komponisten mit folgenden Worten ein:[3]) „Alles in allem genommen, erscheint . . . Scherer als eine Persönlichkeit, die sich in richtiger Erkenntnis wohl auf Gewordenes stützte, aber doch nicht geeignet war, dies zur Weiterentwicklung zu fördern. Er steht abseits des geschichtlichen Fortschritts.“ In örtlichem Sinne aufgefasst, trifft dieser letzte Satz durchaus den Kern der Sache und erklärt manchen Widerspruch in der musikalischen Persönlichkeit Scherers. Die Kirchenmusik in Deutschland war ja im 17. Jahrhundert in zwei Richtungen gespalten, eine katholische und eine protestantische. Die katholische Richtung herrschte vor allem in Süddeutschland, ihre Hauptorte waren München und Wien; die protestantische Richtung dagegen war hauptsächlich in Mittel- und Norddeutschland heimisch. Ulm nun lag den Hauptorten der katholischen Musik bei weitem näher, und auch der Verkehr mit denselben war immerhin lebhafter, dazu kamen noch die gemeinsamen Beziehungen zu Italien. Von Mitteldeutschland dagegen trennte Ulm nicht nur die grosse Entfernung; es lagen auch keine Städte dazwischen, die geeignet gewesen wären, eine Verbindung herzustellen, wie es etwa zwischen Lübeck und den mitteldeutschen Städten der Fall war. Seine Lage also drängte Ulm durchaus nach der katholischen Seite, und Ulm ist in dieser Beziehung auch mit Nürnberg nicht zu vergleichen, das doch dem Zentrum der protestantischen Kirchenmusik beträchtlich näher war und ausserdem viel lebhafteren Verkehr nach Norden unterhielt als Ulm. Und doch sehen wir bereits in Nürnberg ab und zu recht starke Einflüsse von katholischer Seite wirken. Dass Ulm an der Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik aktiven Anteil hätte nehmen können, ist also ausgeschlossen, wenn auch selbstverständlich die Werke der norddeutschen Meister in Ulm geschätzt und beliebt waren, und ebenso war es unmöglich, den katholischen Einfluss ganz auszuschalten. Beides können wir bei den Werken Scherers auf Schritt und Tritt beobachten: Scherer bewahrt eine fast vollständige Neutralität. So machen wir die merkwürdige Beobachtung, dass in einer Stadt von extrem protestantischer Richtung die Kirchenmusik viel katholischer gefärbt war als in anderen, weniger rigorosen Orten. Für Scherer war der geschilderte Zwiespalt nicht gerade günstig, und doch erhalten seine Kompositionen gerade dadurch wieder einen eigenartigen Reiz; Scherer hat es verstanden, die beiden so grundverschiedenen Elemente seiner Musik zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Besonders stark ist bei ihm der italienische Einfluss zu spüren, daneben ist auch, insbesondere in der Rhythmik, eine ganz deutlich merkbare Einwirkung der Volksmusik festzustellen. Im übrigen aber wechseln Scherers Vorbilder mit der Gattung seiner Werke, die ja den verschiedensten Zweigen der kirchlichen Tonkunst angehören.

[1]) Vgl. darüber oben Anm. 2 zu S. 44.
[2]) S. oben S. 44 f.
[3]) Geschichte der Klaviermusik I S. 216.

Die Vocalmusik.

I. Die Musica sacra op. I.

Das erste Werk unseres Komponisten ist spätestens im Frühjahr 1656 beendigt, die Dedication desselben an den Rat der Stadt Ulm ist vom 24. April dieses Jahres datiert. Dem in der Vorrede ausgesprochenen Wunsch Scherers, die Stücke auf öffentliche Kosten drucken zu lassen, kam der Rat nicht nach, vielmehr scheint der im Ratsprotokoll 1656 f. 200 gemachte Vorschlag durchgeführt worden zu sein, dass man nämlich mit dem Buchdrucker Balthasar Kühn unterhandeln solle, „ob er, gegen einer recompens, die er ihme Scherer zukommen lassen sollte, angeregte gesang auff seine kosten truckhen und einem Er. Rhat ein Exemplar oder fünffzig widerfahren lassen wollte, weiln er alssdann mit verkauffung der andern Exemplarien seinem belieben nach handlen möchte." Auf die Vorrede folgen einige lateinische Distichen, mit denen ein gewisser Dr. med. Johann Pfauz den jungen Komponisten aufmuntern will, nicht ohne wiederholt im Sinne der Zeit auf Orpheus und David anzuspielen.

In seiner Musica sacra, die aus neun Stücken besteht, hat sich Scherer in vielem eng an die norddeutsche Schule angeschlossen, und insbesondere haben Heinrich Schütz und Andreas Hammerschmidt auf seine Musik eingewirkt. Von Schützens Werken sind in diesem Sinne in erster Linie die späteren Teile der Symphoniae sacrae zu nennen, von Hammerschmidt vor allem die Dialoge und einzelne Teile der Musikalischen Andachten. Von Hammerschmidt ist die Thematik Scherers, namentlich da, wo er auf die Koloratur verzichtet, recht deutlich beeinflusst, auch auf die Formgebung in den letzten fünf Stücken hat dieser Meister offensichtlich eingewirkt, aber im allgemeinen ist doch von Schütz eine tiefer gehende Einwirkung ausgegangen; die ganze Satztechnik, die Verteilung der Stimmen, die Kontrapunktik, die Harmonik etc. ist aus Schützens Kunst herausgewachsen, der ja doch der grössere Kontrapunktiker war und darum einer kontrapunktisch so begabten Persönlichkeit wie Scherer besonders nahe stehen musste. Aber Scherer strebt über seine Vorbilder hinaus, und es ist merkwürdig, dass er die Weise seiner Meister in ganz ähnlicher Manier weiterbildet wie die mittel- und norddeutschen Komponisten, die der Schule dieser beiden Meister angehören, z. B. Ahle, Tunder, Weckmann, Bernhard u. a., und doch ist aus äusseren Gründen eine Beeinflussung der einen Seite durch die andere nicht wohl denkbar. Freilich zeigen sich daneben auch wieder gewaltige Unterschiede zwischen Scherer und den Vertretern der norddeutschen Schule; Scherers Kunst ist viel kräftiger und herber, und von der Süsslichkeit, die wir bei den Norddeutschen vielfach finden, ist Scherer im allgemeinen frei — im einzelnen werden später manche Ausnahmen zu erwähnen sein. An kontrapunktischer Kunst kann sich Scherer neben jedem norddeutschen Komponisten sehen lassen, an melodischer Erfindung und frischem Zug ist er den meisten unter ihnen überlegen; die nicht immer erfreuliche Länge der Stücke finden wir auf beiden Seiten, an Vielseitigkeit freilich erreicht Scherer einen grossen Teil der Norddeutschen nicht, er läuft vielmehr oft Gefahr, in lästige Manier zu verfallen.

Das Bestreben der protestantischen Kirchenkomponisten jener Zeit richtete sich allgemein auf dramatische Belebung der Musik, und diese Richtung erreichte ja später ihren Höhepunkt in der Kunst Johann Sebastian Bachs. Dieser dramatisierende Zug zeigt sich nicht nur in solchen Formen, die an und für sich schon zu dramatisierender Behandlung einladen, wie etwa die Passion; vielmehr zeigen auch die geistlichen Konzerte überall Spuren dramatischen Lebens, und wie sehr die Dialoge Hammerschmidts dem Bedürfnis der Zeit entgegenkamen, ist bekannt. Scherer nun hat sich von allem Dramatischen durchaus ferngehalten, er greift vielfach auf den alten Motettenstil zurück, den ja die norddeutschen Meister nur noch in bescheidenem Masse pflegten, und in diesem Punkt knüpft er wieder an die alte Tradition eines Walliser etc., die in Ulm immer noch recht lebendig war, an. Man mag bereits darin süddeutschen, katholischen Einfluss erblicken; deutlicher noch zeigt sich dieser Einfluss in zwei weiteren Punkten. Zunächst enthält sich Scherer jeder Verwendung des protestantischen Chorals, den zu bearbeiten die Komponisten im Norden ja nicht müde wurden, und dadurch wird die Musik Scherers des spezifisch protestantischen Charakters überhaupt beraubt; Scherer aber geht noch weiter und komponiert ausschliesslich lateinische Texte und sogar den vollständigen Messentext. An und für sich wäre ja das letztere nicht von besonderer Bedeutung, in Verbindung mit so vielen andern Punkten sagt es immerhin genug.

Dass Scherer Messen komponierte, erscheint zunächst auffällig, da weder in den Kirchenordnungen noch in sonstigen Quellen irgendwelche Andeutungen vom Gebrauch der Messe beim ulmischen Gottesdienst sich finden; andererseits erscheint es nicht wahrscheinlich, dass die beiden Messen für auswärtige katholische Gottesdienste geschrieben wurden, denn der Komponist hat in der Vorrede seines Werkes dasselbe ausdrücklich für den Gebrauch im Ulmer Münster bestimmt. Es ist daher nicht zu bezweifeln, dass bei besonderen Gelegenheiten in Ulm Messen aufgeführt wurden; und dass diese Aufführungen nicht konzertmässig, sondern liturgisch waren, geht daraus hervor, dass Scherer die Worte „Gloria in excelsis Deo“ und „Credo in unum Deum“, als für den Geistlichen bestimmt, nicht komponiert hat.[1]) Dass in den ursprünglich nicht liturgischen Ulmer Gottesdienst nach und nach liturgische Elemente, ja katholische Gesänge eingedrungen sind, haben wir oben S. 19 gesehen; auch wissen wir, dass bei besonderen Festen Gesänge, die sonst von der Gemeinde gesungen wurden, figuraliter musiziert zu werden pflegten. Nun bestimmen die Kirchenordnungen, dass vor jeder Abendmahlsfeier die Gemeinde das Glaubensbekenntnis singen soll, und es ist durchaus möglich, dass gelegentlich dieses Glaubensbekenntnis mit lateinischem Text figuriert worden ist, und damit wäre ja schon ein wichtiger Teil der Messe gegeben. Man braucht übrigens nicht unbedingt anzunehmen, dass die Messe immer als Ganzes gesungen worden sei; ebenso gut ist es möglich, dass nur einzelne Teile daraus aufgeführt wurden. Auffällig bleibt dabei freilich, dass Scherer das Benedictus nicht komponiert hat.

Die erste Messe steht im dritten Ton, auf der Basis A, die zweite im zweiten Ton, mit der Finalis G[2]). Beide Messen sind fünfstimmig und zwar ist

[1]) Auch die Missa brevis, wie sie in Norddeutschland üblich war, bestimmt die Eingangsworte des Gloria dem amtierenden Geistlichen.

[2]) So ist die Numerierung der Töne bei Scherer; vgl. Ritter und unten S. 62; es zeigt sich in diesem Abgehen vom alten Brauch die Übergangszeit.

die verdoppelte Stimme nach altem Gebrauch der Discant. Die Continuostimme wird an geeigneten Stellen durch einen Violone verstärkt, ausserdem sind in der zweiten Messe zwei Violinstimmen eingeführt, die jedoch keinen selbständigen Chor ausmachen, sondern mit den fünf Gesangstimmen zusammen einen einzigen, real siebenstimmigen Chor bilden. Beide Messen unterscheiden ferner in sämtlichen realen Stimmen Solo und Tutti, wohl nach Hammerschmidts Vorbild,[1]) und zwar führt Scherer meist eine musikalische Phrase in monodischer Weise mit dem Solo einer Stimme, auch zweier Stimmen in Terzen, ein; die andern Soli führen das Motiv teils einzeln, teils in Engführungen weiter, während fernerhin das Tutti entweder durch möglichst kurze Zwischenräume der Engführung eine Steigerung hervorzubringen sucht oder in schlichtem Satz Note gegen Note den Nachsatz vorträgt.[2]) Die dadurch bedingten häufigen Ganzschlüsse lassen freilich ab und zu den Eindruck der Kurzatmigkeit aufkommen, wenn nicht der Komponist möglichst rasch darüber hinweggleitet.

Das ist ihm freilich in der ersten Messe fast restlos gelungen, und selbst das Gloria und das Credo, die gerade in dieser Beziehung dem Komponisten mancherlei Schwierigkeiten bieten, machen einen recht einheitlichen Eindruck. Überhaupt ist die erste Messe ein genialer Wurf unseres Meisters, ein Jugendwerk im besten Sinne des Wortes; trotz des soliden kontrapunktischen Unterbaues ist von deutscher Schwerfälligkeit kaum ein Hauch zu verspüren, und man merkt, dass Scherer italienischen Geist nicht bloss auf dem Umwege über Schütz kennen gelernt hat, wenn er selbst auch wohl nie in Italien war[3]). Durch die verhältnismässig knappe Form kommt ein flotter Zug in das Stück, und so jugendfrisch und fröhlich auch der Geist ist, der es durchweht, so würdig ist die Haltung der Musik; die Erfindung ist immer bedeutend, oft noch mehr als bedeutend. Gleich das im $^3/_2$ Takt geschriebene Kyrie ist ein herrliches Stück; es ist den schönsten Kompositionen des Messeneingangs beizuzählen. Im dritten Teil des Kyrie hat es Scherer in prächtiger Weise verstanden, die drohende Banalität zu vermeiden; es ist hier gegenüber dem ersten Teil ein neuer melodischer Gedanke gebracht. Nicht durchweg halten sich Gloria und Credo auf derselben Höhe, und vor allem sind die ziemlich zahlreichen Episoden im ungeraden Takt nicht alle gleichmässig geglückt. Den feierlichen Ton dieser Episoden, wie ihn Schütz aus Italien gebracht und mit deutscher Innigkeit vereint hatte und wie wir ihn z. B. bei Tunder in so wunderbaren Sätzen wiederfinden, den zu treffen war Scherer versagt. Dafür zeigen ihn andere Stellen, z. B. das Crucifixus, auf dem Gipfel seiner Meisterschaft, und dessen Fortsetzung, das „passus et sepultus est" ist durch sinnvolle Anwendung der Chromatik zu höchster Wirkung gesteigert. Das Crucifixus setzt übrigens wie noch einige andere Stellen gleich mit dem ganzen Chor ein, wodurch die Gefahr der Eintönigkeit vermieden wird. Die Gelegenheiten zu Tonmalereien, die das Credo gibt, hat sich Scherer nicht entgehen lassen, und Himmel und Erde, Lebendige

[1]) Im dritten Teil der Musikalischen Andachten.

[2]) Diese Art die Einsätze zu bringen, finden wir auch bei den norddeutschen Komponisten häufig, am ähnlichsten bei Tunder. Die Ausgabe der Werke dieses Meisters (Denkmäler deutscher Tonkunst Band III) bringt Beispiele genug davon, z. B. S. 46: Dum appropiant super me nocentes.

[3]) Dass Scherer auch im op. I von italienischer Musik beeinflusst ist, zeigt sich u. a. auch darin, dass von allen norddeutschen Kirchenkomponisten der Frescobaldischüler Tunder am meisten Ähnlichkeit mit Scherer aufweist.

und Tote, Herabsteigen vom Himmel und Auferstehung in manchmal recht naiver Weise geschildert. Aber diese Tonmalereien sind meist so geschickt eingeführt, dass sie zum mindesten nicht störend wirken. Ganz kurz kommt das Sanctus und das Agnus Dei weg, und doch machen diese wenigen Takte einen tiefen Eindruck. Namentlich das Agnus Dei gehört zum Schönsten, was Scherer geschrieben hat.

Die zweite Messe kommt an Bedeutung der ersten bei weitem nicht gleich. Scherer sucht darin die Wirkungen, die er in der ersten Messe erreicht hat, mit ungefähr denselben Mitteln noch zu steigern, und daraus erklärt es sich, dass manche Stellen der zweiten Messe nur als Umbildungen der entsprechenden Stellen der ersten erscheinen, und das sind meist die wertvollsten Teile der zweiten Messe. Die Steigerung der Wirkung sucht Scherer vor allem durch gewaltige Erweiterung der Form zu erzielen, aber gerade daran ist er gescheitert; er, der in kleineren Formen so Bedeutendes geschaffen hat, musste in Werken grössten Stils versagen. Er hat sich diesmal enger als sonst an die norddeutsche Schule angeschlossen, aber auch eine Reihe von Fehlern mit übernommen, von denen er sich sonst frei hält und von denen bei Schütz noch fast nichts, bei Hammerschmidt noch nicht viel zu bemerken ist. Vor allem stört das Überwuchern der Koloratur, die in der ersten Messe durchaus auf ein vernünftiges Mass beschränkt war; viele Imitationen gehen sofort in Terzenläufe über, wie wir es auch bei Bernhard, Ahle und Tunder häufig finden. Dadurch kommt eine gewisse Süsslichkeit auf, und manche dieser Stellen wirkt wie eine blosse Spielerei; wir werden ab und zu an jene gleichzeitige Schule in der deutschen Literatur erinnert, deren spielerische Behandlung religiöser Dinge auch in den Cantatentexten Sebastian Bachs Unheil angerichtet hat.

Die beiden Violinen sind zu selbständigen Vor- und Zwischenspielen nicht verwendet, sie werden vielmehr den Singstimmen ganz analog behandelt, und so dienen sie nur dem Zweck Scherers, die Form zu erweitern; zur Belebung des Klangkolorits tragen sie keineswegs bei, und dadurch wird der ganze Habitus der zweiten Messe recht schwerfällig. Der Satz ist sehr korrekt und noch kunstvoller als in der ersten Messe; ungleich manchen norddeutschen Komponisten[1]) verschmäht Scherer alle Verdoppelungen,[2]) im übrigen aber finden wir manche sonst bekannte Stimmenkombination bei Scherer wieder, z. B. die allgemein beliebte Vereinigung der beiden Violinen mit dem Solobass.

Das Kyrie, das diesmal in geradem Takt gehalten ist, ist aufs breiteste aufgebaut; der dritte Teil ist thematisch aus einer Umkehrung des ersten Motivs entwickelt, zu dem der Inhalt des Mittelsatzes scharf kontrastiert. Das Gloria und noch mehr das Credo hat durch die Breite der Ausführung, die zu dem musikalischen Gehalt in keinem rechten Verhältnis steht, die Geschlossenheit verloren, und das Fehlen der Zwischensätze im ungeraden Takt, die bis auf zwei ausgemerzt sind, verursacht auch eine gewisse Eintönigkeit. Die beiden übrig gebliebenen Episoden entsprechen textlich solchen der ersten Messe, sind ihnen aber an Bedeutung wohl nicht zu vergleichen. Die Läufe, die die zweite dieser Episoden, das „descendit de coelis“, bringt, muten zwar recht sonderbar an, wenn wir aber manche Stellen

[1]) S. z. B. Tunders „Nisi Dominus aedificaverit“.

[2]) Nur an einer Stelle, zu Anfang des letzten Teils des Agnus Dei, ist auf etwas mehr als einen Takt die Selbständigkeit aller Stimmen unterbrochen: die erste Violine verdoppelt da den ersten Discant.

gleichzeitiger Komponisten damit vergleichen,[1]) so werden wir immer noch Scherer den Vorzug geben müssen. Wir haben hier übrigens wieder eine jener merkwürdigen Stellen vor uns, in denen der Bass in ganz ungewohnte Tiefe geführt ist — hier das tiefe C — und die wir im 17. Jahrhundert ab und zu finden. Es mag nun noch die Abhängigkeit der zweiten Messe von der ersten an einigen Beispielen demonstriert werden. Wie gezeigt wurde, gehört das „Crucifixus“ und seine Fortsetzung zu den schönsten Stellen der ersten Messe, und es ist kein Zufall, dass die Chromatik, die Scherer sonst in seinem ersten Werk sehr sparsam anwendet, in der zweiten Messe gerade an dieser Stelle wieder auftaucht; aber sie wirkt diesmal etwas gekünstelt, und ebenso ist die Häufung der $^{6}_{4}$-Akkorde, deren Wirkung in der ersten Messe gerade auf ihrer sparsamen Anwendung beruht, an dieser Stelle nicht besonders angebracht. Dieses „Crucifixus“ klingt übrigens sehr stark an eine Stelle bei Hammerschmidt an,[2]) die wegen des konsequent chromatisch aufwärts geführten Basses den Vorzug verdient vor der etwas unruhigen Harmonik Scherers. Man nehme ferner die Stelle „judicare vivos et mortuos,“ deren naive Tonmalerei wir in der ersten Messe gerne verzeihen, da sie nur ein einziges Mal auftritt; in der zweiten Messe aber bringt sie Scherer in ganz ähnlicher Weise nicht weniger als dreimal, zuerst im Solobass, dem sich wieder die beiden Violinen gesellen, dann in den beiden Discanten und endlich im Alt und Tenor zusammen. Ähnliche breit ausgeführte Stellen liessen sich noch zahlreich anführen, und doch ist Scherer auch darin noch immer etwas massvoller als mancher norddeutsche Tonsetzer[3]). Manchmal freilich nimmt es Scherer an spielerischer, süsslicher Manier mit jedem Norddeutschen auf, und leider gehört gerade das „Et incarnatus est“ zu diesen Stellen. Das Sanctus und Agnus Dei bringen wesentlich Neues nicht mehr; die Sätze sind etwas breit ausgeführt und stehen etwa wieder auf der Höhe des Kyrie. Trotz aller Mängel aber bleibt auch die zweite Messe ein höchst respektables Kunstwerk, und wir haben ja gesehen, dass diese Mängel mindestens ebenso sehr der Zeit als der Persönlichkeit Scherers zur Last zu legen sind.

Auf die beiden Messen folgen zwei Motetten, die dieselbe Besetzung aufweisen wie die erste Messe, der sie an Bedeutung freilich nicht ganz gleichkommen. In der ersten Motette, die mit den Worten beginnt: „In te Domine speravi“, ist noch der Unterschied von Solo und Tutti gewahrt, tritt aber gegenüber den Messen stark zurück, da nur zwei kurze Zwischensätzchen die Solostimmen einführen; ein dritter Zwischensatz, das im $^{3}/_{2}$ Takt gesetzte „Gloria Patri“, bringt klanglich eine Neuerung, die wir bei Scherer sonst nicht mehr finden: das Sätzchen ist für zwei Discante geschrieben, und jede der beiden Stimmen ist nur von zwei Sängern vorzutragen; die Stelle erinnert übrigens sehr stark an eine Komposition derselben Textworte bei Tunder[4]). Sonst bringt diese Motette weder an musikalischem Gehalt noch in der Form und in der Art des Satzes wesentlich Neues, es ist ein kurzes, nicht besonders anspruchsvolles, aber ansprechendes Stück.

[1]) Es mag z. B. ein „Amen“ von Weckmann mit seinen endlosen Koloraturen zum Vergleich dienen, s. Denkmäler deutscher Tonkunst VI, S. 73 ff.

[2]) Es ist die Stelle „Ich armer Sünder komm zu dir“ aus der Motette „O barmherziger Vater“ im 2. Teil der Musikalischen Andachten, abgedruckt Denkmäler deutscher Tonkunst Band XL, No. 10.

[3]) Den besten Massstab zum Vergleich bietet wieder Tunder; s. die Stelle „Protector vitae meae“ auf S. 44 f. der Neuausgabe in den Denkmälern deutscher Tonkunst Bd. III.

[4]) a. a. O. S. 74.

Der Text der folgenden Motette „Benedicam Domino“ ist bereits von Schütz und Hammerschmidt komponiert worden,[1]) und Scherer wird zum mindesten die Hammerschmidtsche Komposition wohl gekannt haben; aber die Behandlung des Textes bei Scherer ist von der Art seiner Vorgänger wesentlich verschieden. Als Ganzes wirkt das Stück bei Scherer sicherlich nicht so tief wie bei den beiden älteren Meistern, die Neigung zu übermässiger Breite stört bei ihm den Gesamteindruck. Aber eine Stelle in Scherers Komposition lässt sowohl Schütz als Hammerschmidt vergessen: die Stelle „audiant mansueti“, die Scherer dreimal in breiten Notenwerten in schlichtem Satz, der freilich mit einem stark dissonierenden Vorhalt der grossen Sept gewürzt ist, vom ganzen Chor vortragen lässt: das erstemal von C aus (nach heutiger Terminologie auf der Dominante von f-moll) im einfachen piano, das zweitemal von G aus im pp, das drittemal von D im ppp, womit wohl eine entsprechende Verlangsamung des Tempos Hand in Hand geht. Ein jubelndes Allegro „et laetentur“ setzt mit mächtigster Wirkung sofort darauf ein. Selbst zugegeben, dass die Worte des Textes zu einer derartigen Behandlung nicht unbedingt sich eignen, wird man diesen glänzenden Einfall Scherers bewundern müssen. Von den folgenden Stellen sei noch erwähnt das „Magnificate Dominum mecum“, das schon ganz in der Art des viel später geschriebenen Trauer- und Klaggesangs gesetzt ist. Solostimmen hat der Komponist in diesem Stück nicht mehr eingeführt, das sich hauptsächlich durch dissonanzen- und vorhaltreiche Harmonik auszeichnet, aber wie gesagt, etwas zu umständlich ausgefallen ist.

Damit schliesst die erste Gruppe der in der Musica sacra enthaltenen Stücke; wir hatten es dabei im wesentlichen mit einchörigen Bildungen zu tun. Im Gegensatz dazu ist in der zweiten Gruppe eine strenge Scheidung zwischen dem vocalen und instrumentalen Chor durchgeführt. Die Zahl der Singstimmen ist stark vermindert, und darin nähert sich Scherer dem allgemeinen Brauch der deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts und vor allem der Art des geistlichen Konzerts; wir finden durchweg dreistimmigen Vocalsatz, nur das erste Stück der zweiten Gruppe beschäftigt vier Singstimmen. Was den Instrumentalsatz betrifft, so verwenden manche Zeitgenossen Scherers noch die Blasinstrumente nach älterer Manier, z. B. Ahle; wo die Streichinstrumente herrschen, finden wir entweder dreistimmigen (2 Violinen und Bass) oder fünfstimmigen (2 Violinen, 2 Violen und Bass oder 5 Violen) Satz. Scherer dagegen wendet die Instrumente durchaus zu vier an: 2 Violinen, Viola da braccio und Viola da gamba, welch letztere meist durch Fagott ersetzt werden kann; wir sehen, diese Art nähert sich schon in wesentlichen Punkten der modernen Besetzung des Streichkörpers. Die Trennung der beiden Chöre bedingt auch eine Teilung der Stücke in einzelne kürzere Abschnitte; dadurch wird die Uebersichtlichkeit vermehrt, und die verschiedene Art der Behandlung von Singstimmen und Instrumenten bringt auch in klanglicher Beziehung Abwechslung mit sich. Bei den Singstimmen nämlich behält Scherer die uns schon bekannte engführende Methode bei, nur mit dem Unterschied, dass die thematischen Gedanken, ähnlich wie schon an manchen Stellen der zweiten Messe, etwas breiter ausgesponnen sind. Wo wir bei norddeutschen Komponisten eine solche Behandlungsweise finden, ist sie den Stücken der zweiten Gruppe ähnlicher als denen der ersten, auch in mehrstimmigen

[1]) Das Stück von Schütz ist in der Gesamtausgabe Bd. V, S. 53 ff., das von Hammerschmidt in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich Bd. VIII, 1, S. 149 neu herausgegeben.

Sätzen.[1]) Die Instrumente dagegen sind als freie kontrapunktierende Stimmen in lebhaften Rhythmen durchweg im $^{4}/_{4}$ Takt geführt. Stellenweise erinnert der Klang des Scherer'schen Instrumentalsatzes merkwürdig an Sebastian Bach, noch etwas stärker als dies bei den meisten gleichzeitigen Komponisten norddeutscher Abkunft der Fall ist; den Ursprung davon wird man wohl bei Hammerschmidt zu suchen haben.

In der Form unterscheiden sich die Stücke Scherers zunächst nicht wesentlich von denen seiner Vorgänger und Zeitgenossen. In der Behandlung der Instrumentaleinleitung hält Scherer etwa die Mitte zwischen Hammerschmidt und seinen Nachfolgern. Hammerschmidt macht noch kaum einen Versuch, Instrumental- und Vocalsätze organisch miteinander zu verbinden, sie stehen vielmehr getrennt nebeneinander, und während die älteren Teile der Musikalischen Andachten bereits etwas ausgedehntere Instrumentaleinleitungen enthalten, sind diese in den Dialogen wieder auf wenige Takte beschränkt worden. Die Schule Hammerschmidts dagegen versucht bereits das instrumentale und das vocale Element zu einer höheren Einheit zu verschmelzen; den Instrumenten ist zwar eine grössere, aber der Hauptsache nach doch nicht ganz selbständige Rolle zugeteilt. Bei Scherer nun sind die Instrumentaleinleitungen — er gibt ihnen den weniger gebräuchlichen Namen Sonata — durchaus selbständige Gebilde und erreichen oft auch eine recht beträchtliche Ausdehnung, bis zu 22 Takten. Auf die Sonata folgt ein rein vocaler Satz von ungefähr gleicher Ausdehnung, und nun wechseln instrumentale und vocale Gebilde ab; in einem Schlussatz werden sämtiche Stimmen aufs kunstvollste ineinander verwoben. Darin strebt Scherer über Hammerschmidt hinaus, dass er eine Wiederholung der Sonata nirgends bringt; auch zeigt er innerhalb der Stücke Ansätze zu einer innigeren Verkettung der Singstimmen mit den Instrumenten. Wo er rein instrumentale Zwischensätze bringt, denen er übrigens überhaupt keinen Namen mehr gibt, ist immer thematisch neues Material verwendet, ab und zu wird auch ein Motiv verarbeitet, das später in den Singstimmen gebracht wird.

Das erste von den fünf Stücken der zweiten Gruppe, die Motette „Confitebor tibi Domine", leidet wieder unter allzu grosser Breite der Ausführung und steht innerlich den vorhergehenden Stücken näher als denen der zweiten Gruppe, zu der sie durch ihre Form, wie durch die beiden reinen Instrumentalsätze zu rechnen ist. Der Vocalchor ist vierstimmig gesetzt (2 Discante, Alt und Bass) und unterscheidet wieder Solo und Tutti; die Instrumente sind ganz gleich behandelt wie in den folgenden Nummern. Bemerkenswert ist, dass Scherer die Altstimme und die Viola da braccio als völlig identisch behandelt; er führt dementsprechend im Tutti diese beiden Stimmen unison. Der Schluss, das Gloria Patri, zeigt eine hübsche Parallele mit einem Stück von Ahle.[2]) Aus klanglichen Gründen hat Scherer die Worte dieses bekannten Motettenschlusses auseinander gezogen in: „Gloria Patri, gloria et Filio, gloria et Spiritui sancto", und ähnlich Ahle am Schluss seiner Motette „Vor Gnad und Recht" die deutsche Übersetzung davon in „Ehre sei dem Vater, Ehre sei dem Sohn, Ehre sei dem heiligen Geist." Ist auch melodisch zwischen diesen beiden Stellen ein Zusammenhang nicht vorhanden, so ist doch der Zweck der Textveränderung bei beiden Komponisten derselbe.

[1]) S. bei Tunder a. a. O. S. 46, s. o. S. 52, Anm. 2.
[2]) Denkmäler deutscher Tonkunst V, S. 112.

Die weiteren 4 Nummern unserer Sammlung gehören aufs engste zusammen; es sind die Psalmen „O quam mirabilia“ „O Deus meus“, Omnes gentes plaudite“ und „Jubilate Deo.“ Sie sind sämtlich für drei Singstimmen gesetzt, Discant, Tenor und Bass; nur „Omnes gentes“ ersetzt den Tenor durch einen Alt, der wieder im Tutti der Viola da braccio parallel geführt ist. Tutti und Solo sind in den Stimmen nicht bezeichnet, und wenn man nach dem Gebrauch Scherers in den vorhergehenden Stücken sich richtet, der durchaus die chorische Besetzung als die Norm, die solistische als die Ausnahme ansieht, so müsste man auch diese Psalmen als im Chor gesungen sich denken. Aber die ganze Behandlung der Singstimmen weist auf solistische Besetzung hin, ebenso das Beispiel der besprochenen Motette „Confitebor tibi Domine.“ Die solistische Besetzung würde auch dem allgemeinen Brauch der Zeit mehr entsprechen.[1])

Die Psalmen sind kurz aber glücklich durchgeführt in der bereits beschriebenen Weise; der Einsatz des „O“ in den beiden ersten Psalmen, wie ihn Scherer bringt, kann auf eine recht ehrwürdige Geschichte zurückblicken. Die Art und Weise dieser Einsätze, die wir ja bei den deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts vielfach finden, geht auf die Gabrieli zurück, die freilich ihrerseits wieder aus uralten Quellen geschöpft haben. Der Text des „O Deus meus“ verleitet den Komponisten leicht dazu, süsslich zu werden, doch hat Scherer diese Gefahr glücklich überwunden; jedoch steht das Stück nicht ganz auf der Höhe der anderen Psalmen, die ja prachtvolle Stücke sind, insbesondere die beiden letzten, „Omnes gentes“ und „Jubilate Deo“. Freilich hat in dem letzten Stück Scherer einige Zitate nicht ganz vermeiden können: der Anfang, nach der Sonata, erinnert stark an Hammerschmidt,[2]) und noch stärker zeigt die Stelle „in psalterio“ Ähnlichkeit mit der Stelle „auf Saitenspiel“, das Alleluja mit dem Alleluja desselben Stückes „Freuet euch“ in den Symphoniae sacrae von Schütz.[3]) Aber davon abgesehen ist Scherers Psalm ein herrliches Stück und kann sich mit ähnlichen Stücken norddeutscher Meister, etwa mit Tunders „Hosianna dem Sohne Davids“[4]) mindestens messen; die Schilderung höchsten Jubels ist unserem Komponisten darin aufs beste gelungen. Überhaupt zeigt Scherer seine grösste Meisterschaft in den Extremen der Affekte, in höchster Freude und im tiefsten Ernst; auf dem Gebiet, das zwischen diesen beiden Polen liegt, vermag er sich nicht immer über den Durchschnitt seiner Zeitgenossen zu erheben.

Von zwei Psalmen, dem „Jubilate Deo“ und dem „O quam mirabilia“ sind handschriftliche Kopien auf der Universitätsbibliothek Upsala vorhanden, die die Jahreszahlen 1664 und 1665 tragen und ihrer Beschaffenheit nach sehr wohl aus dieser Zeit stammen können. Diese Abschriften bezeichnen die Instrumente kurz als Viola prima, seconda, terza und quarta, sind aber sonst sehr gut und genau. Sonst sind mir ausser der gedruckten Ausgabe von 1657 keine handschriftlichen oder gedruckten Exemplare der Musica sacra bekannt geworden; eine zweite Auflage hat Scherers Werk nicht erlebt. Darf man aber aus den übrig gebliebenen Resten

[1]) Über die nicht immer einfach zu lösende Besetzungsfrage vgl. die Ausführungen von Leichtentritt in der Einleitung zu Band XL der Denkmäler deutscher Tonkunst, S. VI.

[2]) „Herr Jesu Christ“, aus dem ersten Teil der Musikalischen Andachten, abgedruckt Denkmäler deutscher Tonkunst XL, S. 9.

[3]) S. Gesamtausgabe Bd. VII, S. 183 f, 187.

[4]) a. a. O. No. 9.

der ersten Auflage auf die Verbreitung des Werkes schliessen, so muss man annehmen, dass das Werk sich in ganz Deutschland, namentlich auch im Norden, einer allgemeinen Beliebtheit erfreute, und das mit Recht; denn trotz mancher Schwächen ist die Musica sacra ein hochbedeutsames Werk und auch Scherers beste Schöpfung geblieben, wenn man einen Vergleich mit den so verschieden gearteten späteren Werken überhaupt zulassen will. Dass Scherers Op. I einen wesentlichen Einfluss auf die weitere Entwicklung gehabt hat, ist nicht anzunehmen, von den angezogenen Parallelen stammen manche aus früherer Zeit als 1757, haben aber auch wohl Scherer nicht als Vorbild gedient, dessen Kompositionsweise fast restlos aus Schütz zu erklären ist, und so ist eine parallele Weiterbildung des Vorhandenen im Norden und in Ulm wohl am wahrscheinlichsten.

II. Der Trauer- und Klaggesang.

Der Trauer- und Klaggesang ist die einzige erhaltene Komposition Scherers auf einen deutschen Text; da Scherer bei seiner gelehrten Bildung lateinische Texte immer stark bevorzugt haben wird, mag sie vielleicht überhaupt vereinzelt geblieben sein. Ein trauriger Anlass gab Veranlassung zur Vertonung dieses Stückes; ein junger, hochbegabter Ulmer Jurist aus vornehmer Familie, Namens Johann Ludwig Pöckh, war bei einem Studienaufenthalt zu Paris von einem tückischen Fieber befallen und wenige Tage darnach, am 13. Juli 1663, dahingerafft worden, im Alter von nicht ganz 24 Jahren. Für den für den Verstorbenen abgehaltenen Trauergottesdienst in der Barfüsserkirche ist ein schlichtes Lied über die Vergänglichkeit alles Irdischen von einem unbekannten Verfasser gedichtet und von Scherer in Musik gesetzt worden. Im Jahr darauf, 1664, wurde auf Veranlassung der Hinterbliebenen alles, was an Zeugnissen über die letzte Lebenszeit und den Tod des Verstorbenen vorhanden war, gedruckt, und als Anhang Scherers Komposition beigesetzt.

Das Lied umfasst 4 achtzeilige Strophen; die 3 ersten dieser Strophen enthalten in je 6 Versen Fragen nach dem Wert von Ruhm, Ehre und Reichtum, die zwei letzten Verse bringen dann die verneinende Antwort, und die vierte Strophe leitet dann über zu dem Spruche Hiobs: Ich weiss, dass mein Erlöser lebet. Scherer hat das Lied auch strophisch komponiert, und zwar die 6 ersten Verse jeder Strophe in einfachem 3stimmigem Satz, die zwei letzten Verse bringt der volle fünfstimmige Chor, ebenfalls ohne kontrapunktischen Aufwand. Um jedoch der drohenden Monotonie vorzubeugen, hat der Komponist die Stimmen gewechselt, so dass die erste und dritte Strophe von den beiden Discanten und dem Alt vorgetragen wird, während in der zweiten und vierten der Alt zur führenden Stimme wird und mit Tenor und Bass zusammengeht. Nach diesen vier Strophen bringt der volle Chor in zwei wuchtigen Akkorden das „Ich weiss", und von da an wird der Bibelspruch motettenartig durchgeführt, und auch hier bevorzugt Scherer dreistimmige Gebilde. Die Motive, auf denen Scherer seine Musik aufbaut, sind kurz, fast deklamatorisch, im Stile Hammerschmidts gehalten und bieten der kontrapunktischen Verarbeitung nicht allzuviele Schwierigkeiten dar, mit kontrapunktischen Künsten ist Scherer diesmal überhaupt recht sparsam verfahren; aber sonst merkt man dem Satz nichts von jener Flüchtigkeit an, die sonst wohl bei Gelegenheitskompositionen hervorzutreten pflegt.

In diesem Trauer- und Klaggesang hat Scherer ergreifende Töne des Schmerzes gefunden, und wenn man daran gehen wollte, Scherers Musik wieder zu tönendem Leben zu erwecken, müsste dieses Stück wenn auch nicht an erster, so doch an bevorzugter Stelle erscheinen. In prachtvoller Weise drückt der Strophengesang die tiefe Trauer aus, die nicht nur die nächsten Angehörigen, sondern die ganze Stadt bewegt, und in wirkungsvollem Gegensatz dazu steht der sieghafte Einsatz des Motettenteils. Dieser Motettenteil deutet mit Geschick und mit einfachsten Mitteln schöne Wechselchorwirkungen an, auch die Chromatik kommt stellenweise zu ihrem Recht. Störend wirkt nur das etwas häufige Auftreten sequenzartiger Gebilde (nach aufwärts), und der Schluss erscheint etwas plötzlich und unvermutet.

Wenn sich Scherer auch im Trauer- und Klaggesang von der Kompositionsweise des Op. I und insbesondere von der Manier der Hammerschmidt'schen Schule etwas entfernt hat — er nähert sich dafür im ersten Teil ein wenig den Arienkomponisten — so bleibt doch immer noch ein gewisser Zusammenhang mit den norddeutschen Kirchenkomponisten gewahrt; den Anfang des Motettenteiles, der vor der kontrapunktischen Arbeit die beiden wuchtigen Akkorde bringt, finden wir ganz ähnlich wieder in dem Stück von Ahle „Unser keiner lebet ihm selber"[1]) ebenso den energischen punktierten Rhythmus der Stelle „auss der Erden auferwecken" (Takt 17 ff. des Motettenteils). Im ganzen jedoch zeigt sich Scherer etwas selbständiger als in der Musica sacra, selbständiger auch als in dem im gleichen Jahr gedruckten Orgelwerk.

Die Instrumentalmusik.

I. Die Orgelstücke op. II.

Während wir über die Traditionen der Ulmer Vocalmusik vor Scherer wenigstens im grossen und ganzen unterrichtet sind, fehlt über die Pflege der Orgelmusik jede Nachricht. Bei den uns bekannten Eigenschaften Tobias Eberlins als Musiker ist der nächstliegende Schluss der, dass bis auf Scherer die Richtung, die Steigleder gepflegt hatte, die herrschende blieb, und über diese Richtung orientieren wir uns am besten an zwei Stücken von Steigleder selbst, die sich in dem 1617 erschienenen Tabulaturbuch von Woltz befinden, nämlich No. 75 und 77 des dritten Teils.[2]) Diese beiden Stücke, eine Fuga colorata und eine Toccata primi Toni sind zugleich die einzigen Überreste der zweifellos sehr spärlichen Kompositionsversuche Steigleders[3]). Dieser kann in den beiden Stücken seine Abkunft von der deutschen Koloristenschule (er war ja Schüler Simon Lohets) nicht ganz

[1]) a. a. O. No. 67 ff.

[2]) Eitner rechnet irrtümlicherweise auch No. 74 als Komposition Steigleders; dieses Stück, eine Fuga colorata, ist aber noch von Simon Lohet; erst das folgende, mit Alia Fuga colorata bezeichnet, trägt Steigleders Namen.

[3]) Vogeleis (Quellen und Bausteine S. 488) behauptet allerdings, Ulrich Steigleders Vaterunser-Tabulatur von 1627 sei bereits von Adam Steigleder vorbereitet worden; ein Beleg dafür wird von ihm nicht gegeben, auch erwähnen Ritter und Seiffert nichts von einer derartigen Beteiligung Adam Steigleders an den Werken seines Sohnes.

verleugnen, der Satz ist nach Art der Koloristen nicht ganz einwandfrei und das Passagenwerk manchmal noch etwas unbeholfen; aber doch zeigt sich auch ganz deutlich der Einfluss der älteren Italiener, und das Thema der Fuga colorata stimmt Note für Note überein mit dem einer Canzona (la serpentina) von V. Pellegrini, die bei Torchi abgedruckt ist,[1]) aus dem Jahr 1599. Noch stärker tritt der italienische Einfluss in der Toccata zutage, deren Anfang sicher schon auf die Mitwirkung des Pedals rechnet. Steigleder zeigt sich in den beiden Stücken als feingebildeter Musiker und als des Ehrentitels eines Organoedi Ulmensis clarissimi, mit dem ihn Woltz bedenkt, durchaus würdig. Trotzdem direkte Beweise fehlen, wird die Behauptung nicht ganz grundlos sein, dass überhaupt die ganze Richtung, der Woltzens Tabulatur angehört, noch bis gegen die Mitte des Jahrhunderts in Ulm geherrscht hat, zumal da Eberlins Jugend in eine Zeit fällt, in der die koloristische Tradition noch recht lebendig war.

Gegen das Ende des dreissigjährigen Kriegs nun brachte anscheinend die neue Kunst des Frescobaldi in der Orgelmusik in Ulm einen Umschwung, dem ähnlich, den die Richtung von Schütz und Hammerschmidt in der Ulmer Vocalmusik verursacht hatte. Wie gesagt, ist Genaues darüber nicht zu ermitteln, aber wie sich die Sache im einzelnen auch verhalten mag, jedenfalls zeigt sich Scherer in seinem zweiten Werk fast ausschliesslich als Vertreter der Frescobaldischen Schule.

Wie der oben S. 48 angeführte Titel angibt, teilt sich Scherers Werk in 2 Teile, deren jeder wieder einen besonderen Titel hat. Der des ersten Teils lautet: Liber primus Tabulaturae in Cymbalo et Organo u. s. w. wie im Gesamttitel, der des zweiten Teils: Partitura in Cymbalo et Organo. Obwohl diese Sache recht einfach liegt, gab sie nach Scherers Tod, als sein Werk nicht mehr gespielt wurde, Anlass zu Verwechslungen, insofern einige Lexicographen, z. B. Walther und Weyermann, aus dem einen Werk zwei machten, nämlich ein Liber primus Tabulaturae und ausserdem das zweiteilige op. II. Letzteres soll 26 Bogen stark gewesen sein; aber weder ein einzelner Teil für sich, noch die Gesamtheit der beiden Teile stimmt mit dieser Zahl überein. Gerber widmet diesem Fall in der zweiten Ausgabe seines Lexicons eine ausführliche Abhandlung, in der er zu dem richtigen Schluss kommt, dass es sich nur um ein einziges Werk handeln kann.

Auch das Orgelspiel war in Deutschland zu Scherers Zeit in zwei Schulen gespalten, in eine norddeutsch-protestantische, die den Spuren Samuel Scheidts folgte, und eine süddeutsch-katholische, die unter dem mächtigen Einfluss von Girolamo Frescobaldi stand. Diese beiden Schulen waren streng von einander geschieden, bis Nürnberg durch Drechsel und später vor allem durch Pachelbel eine Art von Vermittlungsrolle zufiel, was hauptsächlich dem protestantischen Orgelspiel zugute kam. Scherer nun hat sich im op. II ausschliesslich auf die Seite der Süddeutschen geschlagen und ganz im Gegensatz zur Musica sacra keine Elemente der andern Schule herübergenommen; von norddeutsch-niederländischem Einfluss ist keine Spur zu entdecken. Das katholische Orgelspiel war damals durch hochbedeutende Persönlichkeiten vertreten, wie Froberger, Kerll und etwas später Georg Muffat, und neben diese stellt sich nun Scherer. Freilich ist auch diesmal festzuhalten, dass es sich nur um eine Parallelentwicklung, nicht aber um direkte

[1]) L'arte musicale in Italia Bd. III, S. 49.

Beziehungen handeln kann; das eigentliche Vorbild Scherers bleibt allein Frescobaldi. Es zeigen sich bei Scherer aber doch mancherlei Ähnlichkeiten mit den genannten deutschen Meistern, und insbesondere steht er Froberger nahe, der ja auch von Hause aus Protestant ist und in Schwaben, in Stuttgart, seine erste Jugend verlebt hat[1]).

Da Scherer von den norddeutschen Orgelmeistern keine Notiz nahm und da ausserdem die musikalischen Beziehungen zwischen Ulm und Nürnberg recht matt waren, so blieb unserem Komponisten auch eine Neuerung unbekannt, die der Nürnberger Organist Erasmus Kindermann in seiner Harmonia organica 1645 eingeführt hatte und die die endgültige Trennung von Orgel- und Klaviermusik einleitete. Scherer folgte daher der alten Übung und bestimmte sein Werk in gleicher Weise für die Orgel wie für das Klavier; vorwiegend aber sind die Stücke doch wohl für die Orgel berechnet. Wirklich klaviermässig sind nur die Fughetten des ersten Teils, ohne jedoch für die Orgel ungeeignet zu sein; im zweiten Teil finden sich einige Stellen, die auf dem Klavier nur sehr schwer, auf der Orgel aber überhaupt nicht sauber herausgebracht werden können. Die auffälligste Stelle dieser Art findet sich in der fünften Toccata, die durch den Vortrag auf dem Klavier um den besten Teil ihrer Wirkung gebracht würde, dafür aber im allgemeinen durchaus orgelmässig geschrieben ist, in Takt 15 ff.

Den ersten Teil seines Werkes hat Scherer selbst sehr sauber in Kupfer gestochen und die Titelseite sogar mit einem ganz hübsch gezeichneten Orgelprospekt geschmückt. Er zeigt da seine Abhängigkeit von den Italienern schon äusserlich, in der Verwendung der sogenannten italienischen Orgeltabulatur. Seifferts Bemerkung, dass dieser Teil „der obersten Kirchenbehörde Ulms" gewidmet sei, ist nicht ganz richtig; wohl sind die Religionsherren unter den Empfängern des Bandes an erster Stelle genannt, aber es folgen noch andere Namen von vornehmen Herren, unter denen sich der Bürgermeister und Mitglieder des obersten Gerichtshofs befinden. Der zweite Teil ist dem collegium musicum der benachbarten Reichsstadt Memmingen gewidmet und von dem Ulmer Buchdrucker Balthasar Kühn gedruckt, und zwar in vierzeiliger Partitur mit Discant-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel. Die unterste Zeile enthält ausser den mit der Hand zu spielenden Noten der vierten Stimme noch die (nicht obligaten) Noten für das Pedal. Als Verleger des Ganzen zeichnete Kühn.

Der erste Teil enthält kurze Intonationen, vier für jeden der 8 Töne, im ganzen also 32 Stückchen. Die erste und dritte Intonation jeden Tons ist in freiem Toccatenstil gehalten, die zweite und vierte ist eine kleine Fuge. Pedal ist nur beim ersten Stückchen jeder Gruppe vorgeschrieben, und zwar bilden die Pedalnoten Orgelpunkte auf den kadenzbildenden Tönen jeder Tonart. Die Fugen sind einzeln betrachtet sehr hübsch, doch sind ihre Themen untereinander meist so ähnlich, dass ein fühlbarer Mangel an Abwechslung hervortritt. Die Antwort bildet Scherer tonal; nicht immer jedoch setzt die Antwort in der Quinte ein, es kommen auch Antworten in der Oktav vor, ebenso in der Unterquinte. Auf andern als den genannten Stufen kommen Einsätze des Themas nicht vor, wohl aber sind rhythmische Verschiebungen nicht selten, so dass der ursprünglich schwere Taktteil zum leichten wird.

[1]) Material zur Jugendbiographie Frobergers gibt Bossert a. a. O. XXI, S. 122.

Im ganzen sind die Fugen den frei gebildeten Intonationen vorzuziehen; bei letzteren verhindert die Knappheit der Form den Komponisten an freier Entfaltung, und es entsteht ein gewisses Missverhältnis zwischen Form und Inhalt. Doch finden sich auch unter den toccatenähnlichen Intonationen manche entzückende Stücke, so vor allem die erste des siebenten und achten Tons, die einen gewissen pastoralen Grundcharakter festhalten. In den Fugenthemen hat sich Scherer bemüht, die feierliche Haltung von Frescobaldis Themen nachzubilden, und zwar nicht ohne Glück, nur ist eine gewisse Schwerflüssigkeit nicht zu verkennen. Die letzte Fuge des achten Tons benützt sogar ein Motiv Frescobaldis, das sog. Bergamaskenthema; das Stück ist von Ritter und auch von Seiffert ausführlich besprochen worden. In den meisten Fugenthemen freilich klingt, wenn auch oft nur leise, ein volkstümlicher Ton mit an, und die hübschesten Stücke sind die, in denen dieses volkstümliche Element dominiert. Man wird da vielfach an Froberger erinnert, z. B. bei der vierten Intonation des fünften Tons an das Thema des 18. Capriccios in Band VI, 3 der österreichischen Denkmäler, und Scherer sind da einzelne entzückende Miniaturbildchen gelungen, das entzückendste von allen ist wohl die zweite Intonation des ersten Tons. Formal steht Pachelbel in einigen Fughetten den Scherer'schen Fugen am nächsten, und zwar ist es nicht notwendig anzunehmen, dass Pachelbel Scherers Werk gekannt hat; die gemeinsame Bestimmung der Stücke für den protestantischen Gottesdienst erklärt hinreichend die Ähnlichkeit der Form.

Der zweite Teil unseres Werkes bringt acht grosse Toccaten, die auch tonartweise geordnet sind, wobei gegenüber der Anordnung des ersten Teils insofern eine Verschiedenheit besteht, als die siebente Toccata auf D aufgebaut ist, während die entsprechenden Intonationen des ersten Teils G als Finalis nehmen. Das Vorbild Scherers waren unzweifelhaft die Toccaten Frescobaldis sopra i pedali im zweiten Band; auch Scherer baut seine Stücke über lang gehaltene Bassnoten auf. Seine Toccaten stehen Frescobaldi viel näher als die irgend eines deutschen Komponisten, mit denen im übrigen manche Parallele zu finden ist, wofür schon der Charakter der einzelnen Tonarten sorgt. So ist z. B. die zweite Toccata in g-moll (dorisch transponiert) in vielem der sechsten Toccata Frobergers[1]) ähnlich, die in derselben Tonart steht, und noch auffallender ist die Gleichheit im ganzen Aufbau, die zwischen der fünften (jonischen) Toccata in Scherers op. II und Muffats Apparatus besteht.

Bei aller Abhänigkeit von Frescobaldi, die wir bei Kerll und noch weit mehr bei Froberger finden, haben diese beiden Meister eine Weiterbildung der einzelnen Gattungen versucht und sich nicht so streng an die Typen gehalten, die sie bei ihrem Meister vorfanden, und so finden wir auch die Toccata bei ihnen bereits etwas weiter entwickelt. Die Toccaten sopra i pedali, die wir auch bei ihnen finden, sind viel freier gebildet, und vor allem ist bei ihnen die Vollgriffigkeit Frescobaldis zugunsten einer virtuosen Tendenz in der Hauptsache aufgegeben. Froberger, bei dem diese virtuose Tendenz noch deutlicher ausgeprägt ist, bringt brillante Passagen, während wir bei Kerll hauptsächlich durch gebrochene Akkorde und Ähnliches neue Klangwirkungen versucht sehen. Im Gegensatz dazu finden wir bei Scherer noch im Wesentlichen die alte Vollgriffigkeit beibehalten, und nur ab und zu zeigen sich einige virtuose Passagen in der Art Frobergers, von dessen rhythmischen Formeln

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band IV, 1.

wir auch bei Scherer wieder manche antreffen. Von den Akkordbrechungen finden wir bei Scherer jedoch keine Spur; dafür ist Scherers Thematik wieder wesentlich von volkstümlichen Elementen beeinflusst, deren Wirkungen uns auch bei Froberger und Kerll entgegentreten. Auf die Ähnlichkeit des ersten figurierten Motivs in der achten Toccata mit Kerlls Capriccio Cucu hat ja bereits Seiffert aufmerksam gemacht.

Was das Episodenwerk betrifft, so hat auch Scherer seinen Charakter mehr canzonen- als toccatenmässig gebildet, und zwar bringt er in der Art von Kerll neuen thematischen Stoff. Man kann nicht sagen, dass Scherer diese Episoden besonders häufig bringt; mehr als zwei finden wir nirgends. Gelegentlich aber ist noch eine kleine Episode im $^{12}/_{8}$ Takt hinter bescheiden Triolenzeichen verborgen. Andererseits wieder finden wir in der vierten und siebenten Toccata nicht einen einzigen Zwischensatz. Trotz dieser Verschiedenheit der Zahl der Episoden ist der Grundcharakter der Form bei allen Toccaten derselbe, und es mag daher genügen, diese Form an einem Beispiel zu demonstrieren. Ich nehme hiezu die bereits erwähnte zweite Toccata.

Mit einigen breiten Akkorden setzt das Stück ein, die aber bald mit trillerähnlichen Verzierungen ausgeschmückt werden. In Takt 8 tritt das erste, bereits im vierten Takt angedeutete Motivchen ein und wird in freien Imitationen durchgeführt. In Takt 14 verlässt das Pedal das bisher festgehaltene G und geht nach C; ein neues punktiertes Motiv tritt ein, macht aber schon nach zweimaliger Imitation einem Sechzehntelmotiv Platz, das in mancherlei Umbildungen wiederkehrt, bis in Takt 24, wo das Pedal auf F geht, ein neues, dem ersten ähnliches Motiv auftritt und Takt 30 in eine jener durch Triolenzeichen angedeuteten Episoden im $^{12}/_{8}$ Takt übergeht. Takt 39 führt das Pedal nach B und der folgende Takt bringt wieder das Motiv, das schon vor dieser Episode durchgeführt war und, wenn auch mit starken Veränderungen, in der Episode selbst wiederzuerkennen ist. Bald aber gewinnt das Passagenwerk die Oberhand auf längere Zeit und wird nur in Takt 50, wo der Bass nach C geht, kurz unterbrochen. Diese Passagen nehmen stellenweise virtuosen Charakter an und erinnern darin etwas an Froberger, ohne freilich dessen leichten Fluss ganz zu erreichen. In Takt 56 tritt dann die erste und einzige wirkliche Episode im $^{3}/_{2}$ Takt ein; das Thema, das darin figuriert wird, hat viele Ähnlichkeit mit dem einer Episode in Frobergers Capriccio IX.[1]) Takt 67 bringt wieder den geraden Takt, und im folgenden Takt verlässt der Bass das immer noch festgehaltene C und geht auf G. Es folgen trillerverzierte Akkorde, und bald hören auch die Verzierungen auf. Zu einer konsequent durchgeführten Nachahmung kommt es nicht mehr, und nur ein kleines Achtelmotivchen taucht da und dort auf. Takt 79 geht das Pedal auf A und in Takt 83 beginnt wieder das Passagenwerk in ähnlicher Weise wie oben. Mit dem Einsatz des D im Bass in Takt 91 wird die Bewegung wieder ruhiger, und in Takt 95—97 wird ein schon vorher angedeutetes chromatisches Motiv durchgeführt. Freie Nachahmungen eines Motivs, das auch Zweiunddreissigstel bringt, bereiten wirksam den in Takt 106 eintretenden G-dur Schlussakkord vor.

Wir sehen also, dass Scherer den alten, improvisatorischen Charakter der Toccata durchaus beibehält, und ganz offensichtlich hat er auch die feierliche Erhabenheit, wie sie Frescobaldis Toccaten zeigen, sich zum Vorbild genommen. In

[1]) a. a. O. VI, 3, S. 40.

gewissem Sinn hat er sein Ziel auch erreicht, und ein hoher Ernst und würdige Haltung zeichnet sein Werk aus. Aber es ist noch etwas dazugekommen, eine eigenartig schöne, echt deutsche Herbheit, und diese gibt den Scherer'schen Toccaten ihre Eigenart, durch die sich der Komponist von seinem grossen Vorbilde unterscheidet. Das zweite Werk unseres Meisters ist eine hochbedeutsame Schöpfung, und gerade unter den Toccaten sind manche, die sich neben den besten gleichzeitigen Stücken dieser Art sehen lassen können, so vor allem die zweite, die oben besprochen wurde; und auch mit Stücken späterer Meister brauchen sie den Vergleich nicht zu scheuen, wie oben an dem Beispiel der jonischen Toccata Scherers bezw. Muffats angedeutet wurde.

Eines jedoch stellt Scherer gegenüber anderen Komponisten zurück: der Mangel an Mannigfaltigkeit der Formen. Es handelt sich ja in seinem Op. II nur um zwei immer wiederholte und variierte Grundtypen; denn die in freiem Stil gehaltenen Imitationen unterscheiden sich von den Toccaten nur durch ihre Kürze. Auch in diesem Werk hat es Scherer vermieden, auf liturgischen Motiven oder auf dem protestantischen Choral seine Musik aufzubauen; er hält sich auch hier neutral. Freilich sind zum mindesten die Intonationen des ersten Teils durch ihre Form offensichtlich zum Gebrauch beim protestantischen Gottesdienst bestimmt. Die Chromatik wendet Scherer im op. II weit häufiger an als sonst, insbesondere in den Toccaten, aber man darf nicht so weit gehen, ihn unter die Chromatiker zu rechnen. Im Grunde genommen ist unser Komponist durchaus Diatoniker, und weite Strecken auch der Toccaten beweisen das. Wenn dann plötzlich unerwartet eine Stelle auftaucht, in der chromatische Wirkungen gehäuft sind, so kann man sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, dass Scherer das Chroma mehr deshalb verwendet, weil es modern ist, als weil die Stelle es verlangt. Daher wirkt seine Chromatik stellenweise etwas unbeholfen; neben prachtvollen chromatischen Stellen (als Musterbeispiel dafür führt Seiffert den Anfang der zweiten Toccata an) finden wir solche wie den Anfang der ersten Intonation des vierten Tons, der auf einen e-moll-Akkord unmittelbar die E-dur-Harmonie bringt und daraufhin etwa 4 Takte lang zwischen g und gis schwankt. Solche Dinge sind auch im phrygischen Ton nicht recht geniessbar. Aber nach einer anderen Seite als der chromatischen strebt Scherer wirklich mit vollem Ernst aus der leitereigenen Diatonik heraus, und zwar in seinem ganzen Schaffen. Wir finden nämlich nicht selten plötzliche Ausweichungen in entfernte Tonarten[1]), die meist von vortrefflicher Wirkung sind. Soweit ein Tasteninstrument diese Ausweichungen mitzumachen oder allein auszuführen hat, mag man darin ein Eintreten unseres Komponisten für die gleichschwebende Temperatur erblicken. Den Begriff der Tonalität im modernen Sinn, wie er sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach und nach entwickelt hat, kennt Scherer im allgemeinen noch nicht; ihm ist der Grundton immer noch nur Finalis. Will man die Anforderungen, die Scherer in seinem zweiten Werk an den Spieler stellt, als Masstab für seine eigene Technik als Organist betrachten, so wird man ihm eine recht bedeutende Fingerfertigkeit zuerkennen müssen; seine Pedaltechnik freilich ist noch etwas primitiv.

[1]) Ritter hat bereits kurz darauf hingewiesen und auch ein Notenbeispiel dafür mitgeteilt.

II. Die Triosonaten op. III.

Scherers drittes Werk ist ohne Zweifel für die Zwecke des collegium musicum komponiert; es ist dem ständigen Vorsitzenden und mutmasslichen Gründer desselben, Christoph Weickhmann, gewidmet und enthält 14 Sonaten für 2 Violinen, Viola da Gamba oder Fagott und Continuo. Eine Gambenstimme ist nicht erhalten, war aber doch wohl ursprünglich vorhanden; denn die Figuren, die die Gambe dem Zusammenhang nach zweifellos auszuführen hat, sind in der Continuostimme höchstens nur angedeutet. Die Sonaten schliessen sich durchaus der italienischen Setzweise an und sind ausgesprochene Sonate da chiesa. Der Continuo ist nach der Vorschrift des Komponisten von der Orgel auszuführen; Tanzüberschriften wie tanzähnliches Gebaren einzelner Sätze finden wir nirgends, höchstens lässt gelegentlich einmal ein Schlusssatz ganz leicht das Bild der Gigue durchschimmern. Ein da camera-Element hat Scherer freilich übernommen: nach dem Vorbild der deutschen Variationensuite hält er für die ganze Sonate an einem und demselben Thema fest. Die Zahl der Sätze wechselt sehr stark; wir begegnen Sonaten von zwei wie solchen von sechs Sätzen. Als Grundtypus allerdings erscheint ganz deutlich die Dreisätzigkeit, ein Allegro beginnt, ein langsamer Satz folgt und ein Allegro macht den Schluss. Häufig geht dem ersten Allegro ein kurzes einleitendes Adagio voraus, und auch als Schluss der Sonate liebt Scherer diese kleinen langsamen Sätze; ab und zu wachsen die Schlussadagios auch aus dem letzten Allegro selbst heraus. Nicht immer nehmen die Einleitungen und Schlüsse an der Variierung des thematischen Hauptgedankens teil, in beinahe der Hälfte aller Fälle sind sie thematisch selbständig gebildet, auch sind sie meist homophon gehalten.

In den übrigen Sätzen herrscht aber durchaus die fugierte Arbeit vor, die sich der Komponist freilich oft recht leicht gemacht hat. Wenn nämlich nacheinander die beiden Geigen das Thema vorgetragen haben, ergreift Scherer gerne die Gelegenheit, es eine oft nicht kleine Strecke lang in Terzen- oder Sextenparallelen weiterzuführen, wobei dem Brauche der Zeit entsprechend bald die erste, bald die zweite Violine die Oberstimme hat.[1]) Zu einer formalen Disposition im modernen Sinne finden sich bei Scherer noch keine Ansätze; einzig und allein das Schlussallegro der zweiten Sonate ist zweiteilig. Ausser den den Rahmen bildenden Adagios pflegt Scherer seine Sätze wiederholen zu lassen; bei dem genannten Allegro werden selbstverständlich die beiden Teile einzeln repetiert. Die Einleitung, das erste Allegro und das Schlussadagio sind regelmässig im $^{4}/_{4}$ Takt geschrieben, der langsame Mittelsatz stets im $^{3}/_{4}$-Takt, die Schlussallegros wechseln zwischen $^{4}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, und $^{6}/_{8}$-Takt. In vier Sonaten, der 10., 11., 13. und 14., fehlt das zweite Allegro; in den beiden ersten der genannten Sonaten folgt auf den langsamen Mittelsatz gleich das Schlussadagio, die andern beiden schliessen überhaupt mit dem zweiten Satze ab. Die achte Sonate hat zwei Schlussallegros, eines im $^{4}/_{4}$ und eines im $^{6}/_{4}$-Takt. Ganz merkwürdig ist die fünfte Sonate gebaut; auf das einleitende Adagio und das erste

[1]) Selbstverständlich sind auch sonst die beiden Violinen als vollständig gleichberechtigt behandelt; erst etwas nach Scherers Zeit begannen die italienischen Komponisten die erste Violine etc. zu bevorzugen.

Allegro folgt zunächst ein langsamer Satz im $^3/_2$-Takt, dann eine Art Gigue im $^6/_8$ und jetzt erst das fällige Adagio im $^3/_4$-Takt. Ein rascher Satz folgt nicht mehr; ein kurzes Adagio im $^4/_4$-Takt beschliesst die Sonate.

Wie es damals üblich war, hat Scherer seine Sonaten tonartweise geordnet und zwar finden wir drei Gruppen mit je vier Sonaten gleicher Vorzeichnung.[1]) Die beiden letzten Sonaten, die in F-dur stehen, gehören eigentlich zur ersten Gruppe; sie haben nur je 2 Sätze und auch diese sind recht kurz, so dass es den Anschein hat, als ob Scherer ursprünglich nur 12 Sonaten zu liefern beabsichtigt und die 13. und 14. erst nachkomponiert hätte.

Eine Einzelbesprechung der Sonaten lässt sich nicht wohl durchführen; im Grund genommen bieten ja doch alle dasselbe Bild, und was je in den ersten Sätzen noch an charakteristischer Eigenart vorhanden ist, geht bei Scherers stereotyper Variierungsweise im zweiten Satz verloren. Nicht als ob die Erfindung an sich unbedeutend wäre oder der Charakterisierung entbehrte, aber die Themen weisen untereinander eine etwas gar zu starke Ähnlichkeit auf. Es wird daher sowohl der Art als der Bedeutung des Werkes eine kursorische Würdigung der einzelnen Sätze mehr entsprechen. Weitaus am bedeutendsten sind die einleitenden Adagios, die zum Teil schon über Corelli und Abaco hinausweisen und an Händel'sche Graves mahnen. Obwohl sie meist nur wenige Takte umfassen, weisen sie vielfach prachtvolle Steigerungen auf und sind dabei aufs klarste gegliedert. Auch die ersten Allegros, die vielfach ebenfalls ziemlich kurz gehalten sind, halten sich meist noch ziemlich auf der Höhe; manchmal folgt freilich auf die erhabenen Gedanken des Eingangs gleich eine gewisse Ernüchterung. Der wunde Punkt des ganzen Werkes sind die langsamen Mittelsätze, die oft endlos breit ausgesponnen sind; sie gehören alle der ariosen Art an.[2]) Musikalisch vermögen diese Sätze nur wenig zu fesseln; die Bewegung hält sich meistens in Achteln, nur selten bringen Sechzehntel Leben in die Sätze, und so bleibt auch die beabsichtigte ariose Wirkung gewöhnlich aus. Am geniessbarsten ist noch der langsame Satz der zehnten Sonate mit seinen wiederholten Echoeffekten. Der Hauptmangel dieser langsamen Sätze liegt in dem thematischen Material, das meist mit Rücksicht auf die Allegrowirkung im ersten Satz erfunden ist und deshalb naturgemäss zu langsamer Bewegung sich nur wenig eignet. Es ist schade, dass sich durch diese Manier Scherer um grosse Wirkungen gebracht hat, um so mehr, als seine Schlussallegros oft wieder sehr hübsch und frisch geraten sind und, wenn sie den Schluss der Sonate bilden, in schönster Weise in breiten Notenwerten ausklingen; wo ein Schlussadagio vorhanden ist, erhebt es sich oft zur Höhe des langsamen Eingangssatzes.

Will man Scherers Triosonaten gerecht beurteilen, so darf man an sie nicht denselben Massstab anlegen wie an italienische Sonaten derselben Zeit oder gar an Werke späterer Meister wie Corelli und Abaco. In Italien hatte die Triosonate

---

[1]) Jede Gruppe teilt sich wieder in je 2 Sonaten mit gleichem Grundton. Nach heutiger Bezeichnung haben wir je 2 Sonaten in B-dur, F-dur, a-moll, C-dur, A-dur und D-dur.

[2]) Über die Termini „arios" und „hymnenartig" vgl. Riehl, Corelli und Sandbergers Einleitung zum Abacoband, Denkmäler der Tonkunst in Bayern Band I, S. XLII. Hymnenartige Sätze finden sich bei Scherer nicht; auch in den anderen Werken fehlen ähnliche Bildungen. Nur ein einziger Versuch dazu, der freilich glänzend gelang, ist bei unserem Komponisten festzustellen, das Kyrie der ersten Messe. In op. III ist auch der einzige Satz im $^3/_2$ Takt der ariosen Art zuzuweisen.

schon eine reiche Vergangenheit, denn wenn auch erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Sonate ihre für längere Zeit definitive Gestalt erhalten hatte, so sind doch schon 1613 bei Salomone Rossi alle später noch wichtigen Elemente der Triosonate zu finden[1]). Anders in Deutschland. Dort hatte vorwiegend die der Sonata da camera entsprechende Suite eine eifrige Pflege gefunden und von Schein bis Muffat und weiter hinaus finden wir eine Reihe glänzender Vertreter dieser Kompositionsweise. Aber die Deutschen bevorzugen den vollstimmigen Satz, und wenn wir auch in den Instrumentaleinleitungen zu Gesangsstücken schon sehr früh nur 2 Violinen mit dem Bass vereinigt finden, so hat sich doch die eigentliche Triosonate erst verhältnismässig spät in Deutschland eingebürgert. Und auch in der deutschen Triosonate finden wir das Bestreben, auch ohne die füllende Mitwirkung des Continuoinstruments einen befriedigenden Klang zu erzielen, insbesondere bei norddeutschen Meistern;[2]) die Sonaten von 1694 und 1696 von Dietrich Buxtehude sind ein deutlicher Beweis dafür. Die Sonaten der italienischen Komponisten dagegen lassen die Mittelstimmen nur durch die Orgel bezw. das Klavier ausfüllen, und wo deutsche Komponisten diese Manier nachahmen, wird der Satz immer etwas steif und trocken. Es ist daher kein Wunder, dass auch noch andere bedeutende deutsche Komponisten, die sich in Triosonaten italienischer Art versucht haben, versagten, z. B. Kerll mit seiner Sonate und seinen Canzonen für 2 Violinen, Gambe und Continuo. Kerll ist freilich vorsichtig genug, nicht bloss ein einziges Thema zu variieren, wenn auch die einzelnen Sätze durch thematische Anklänge miteinander verbunden sind.

Aber selbst wenn man alle diese Momente in Rechnung zieht, bleibt an Scherers Triosonaten noch unerklärt, weshalb sie so bedeutend unter dem Niveau seiner andern Werke stehen; es ist zweifellos, dass seine Schaffenskraft gewaltig nachgelassen hatte, obgleich er bei der Herausgabe seines Werks noch nicht ganz fünfzig Jahre alt war. Wohl erhebt er sich, wie wir gesehen haben, stellenweise zu der alten Höhe, aber im grossen und ganzen ist die Erfindung matt, kein frischer Zug geht durch das Werk, und wir glauben gerne, dass dieses Werk sein letztes geblieben ist.

Auch die Triosonaten sind bei Balthasar Kühn in Ulm erschienen, aber „sumptibus Authoris"; weshalb Kühn die Kosten des Drucks nicht mehr übernahm, wissen wir nicht, vielleicht war die lange Pause seit dem op. II Scherers Ruf als Komponist nicht förderlich gewesen. Einen grossen pekuniären Erfolg Scherers wird man bei den Triosonaten billig bezweifeln, da ja Deutschland zu jener Zeit mit guten italienischen Werken sich zu versehen Gelegenheit genug hatte und die italienische Musik in der Wertschätzung der Deutschen überhaupt mehr und mehr zu steigen begann.

[1]) S. Riemanns Aufsatz „Die Triosonaten der Generalbass-Epoche" in „Präludien und Studien" III, S. 129 ff.

[2]) Das Continuoinstrument ist daher mehr Schmuck als obligate Stimme; sein Hauptzweck ist Markierung des Rythmus.

(Sämtliche Werke Scherers, sowie die beiden Orgelstücke Steigleders und eine kleine Auswahl aus den Gesängen Schwilges befinden sich im Manuscript des Verfassers auf der Stadtbibliothek Ulm. Der Verfasser hofft, späterhin eine erschöpfende Auswahl aus Scherers Werken veröffentlichen zu können, weshalb auch von der Anführung von Notenbeispielen abgesehen wurde).

ANHANG.

Verzeichnisse.

Verzeichnis der Ulmer Stadtmusikanten im 17. Jahrhundert.

vor 1600	Matthes Dettelbacher entlaufen 1600.	Fabian Rupprecht wegen Altersschwäche entlassen 1618.	Johann Schmidtberger I † 1615.	Heinrich Maier † 1605.	Peter Oberhofer † 1624.		
1600	Jörg Eberlin † 1602. zunächst Supernumerarius, in demselben Jahr Stadtpfeifer.					Elias Gründlinger zuerst Supernum., in dems. Jahr Stadtpfeifer, † 1642.	
1605	Tobias Eberlin Organist 1625.						
1607				Valentin Lichtlin weggezogen 1609.			
1615			Johann Schmidtberger II † 1652.				
1618		Christoph Fuchswenckel † 1636.					
1624				Jacob Eberlin † 1673.	Daniel Oberhofer † 1662 Supern. seit 1620.		Peter Thoman Supern. s. 1617 † 1633.
1636	Hans Jacob Eberlin † 1682.	Abraham Schmidtberger † 1653.					
1653		Adam Hollart abgezogen 1655.				Julius Bartram † 1675.	
1658		Gg. Reinh. Schwartzkopff Supern. seit 1655 † 1704.	Johann Schmidtberger III Supern. s. 1655 Ins Spital aufgen. 1704.				
1664					Carl Sigm. Hoßmann ausgewiesen 1676.		
1673				Johann Hämmerlin † 1705 Supern. s. 1671.			
1675						Sigm. Eyferlin † 1704.	
1680					Hans Jacob Eberlin jr. Supern. s. 1675. † 1692.		Joh. Schmidtberger IV (nicht mit voller Besoldung) † 1691.
1682	Michael Schwartzkopff 1692 nach Stuttgart verzogen.						
1692					Johann Krantz.		
1695							Tobias Hummel auf geheimnisvolle Art erstochen (?) 1696.
1697							Gg. Michael Rühle.
1700	Joh. Ludwig Maurer.	Joh. Conrad Hartung † 1704.					
1704		Georg Heerdegen.	Sigmund Schwartzkopff.				
1705				Joh. Martin Unseld.			

Verzeichnis
der Musikalien der Schermar'schen Bibliothek.

In Quart.

	Signatur: Misc.
Banchieri, Adriano, Canzonette a 3 voci, Canto I, Canto II, e Basso. Venetia 1597. 3 Stb.	94 a—c.
Cantiones selectissimae, liber secundus. Aug. Vind. 1549. Officiorum (ut vocant) de nativitate, circumcisione, epiphania Domini, Tomus primus, Witteb. 1545. Magnificat, octo modorum seu tonorum numero XXV. Jbid. 1544. Alt, Tenor und Bass. 3 Stb.	95 a—c.
Cantoni, Seraphini, Sacrae cantiones, Venetiis 1596. Cantus, Altus, Tenor, Bassus et Quintus. 5 Stb.	96 a—e.
Cavaglieri, Geronimo, Partitura della nova Metamorfosi, de diversi autori, Milano 1605.	97.
Dreßleri, Galli, Nebraei, Sacrae cantiones, Noribergae 1574. Discant, Alt, Tenor, Bass, Quinta vox. 5 Stb.	98 a—e.
Faber, Stephan, Cantiones aliquot sacrae; infima, media et suprema vox, Jbid. 1607. 3 Stb.	99 a—c.
Forster, G., Ausbund schöner teutscher Liedlein, 2 Teile, Jbid. 1552—53. Discant, Alt, Tenor und Bass. 4 Stb.	100 a—d.
Franck, Melchior, Flores musicales, neue anmutige musicalische Blumen, Jbid. 1610. Cantus, Altus, Tenor, Basis und quinta vox. 5 Stb.	101 a—e.
— — Tricinia nova, lieblicher Amorosischer Gesänge, Jbid. 1611. Infima, media et suprema vox. 3 Stb.	102 a—c.
— — Fasciculus Quodlibeticus, new musicalisch Wercklein, Coburg 1611. Cantus, Altus, Tenor, Basis. 4 Stb.	103 a—d.
Gastoldi, Joh. Jac. und Anderer Tricinia, mit teutschen weltlichen Texten herausgeg. durch Valentin Haußmann. Nürnberg 1607. Cantus I, Cantus II, Bassus. 3 Stb.	104 a—c.
Guggumos, Galli, Motettae, Venetiis 1612. Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quintus et Sextus. 6 Stb.	105 a—f.
Gumpelzhaimer, Adam, Neue teutsche geistliche Lieder, Augspurg 1591. Cantus, Tenor, Bassus. 3 Stb.	106 a—c.
— — Compendium musicae latino-germanicum, Jbid. 1611.	107.
Haßler, Hans Leo, Lustgarten neuer teutscher Gesang, Balletti, Gaillarden und Intraden, Nürnberg 1611. Altus, Tenor, Quinta vox. 3 Stb.	108 a—c.
— — und Valentin Haußmann, Venusgarten oder neue lustige liebliche Täntz, Teutscher und Polnischer Art. Jbid. 1615. Altus, Tenor, Quinta vox. 3 Stb.	109 a—c.
Haußmann, Valentin, Auszug aus Lucae Marentii vier Theilen seiner Italianischen dreystimmigen Villanellen und Napolitanen, Jbid. 1606. Cantus, Tenor, Basis. 3 Stb.	110 a—c.
— — Melodien unter weltliche Texte, Jbid. 1608. Cantus, Altus, Tenor, Basis, Quinta vox. 5 Stb.	111 a—e.
— — Außzug auß seinen Wercken. Jbid. 1609. Cantus, Altus, Tenor, Basis, Quinta vox. 5 Stb.	112 a—c.
Hölzlin, Joseph, Melodiae sacrae, Jbid. 1605. Suprema, media et infima vox. 3 Stb.	113 a—c.
Jeep, Johann, Studentengärtleins erster und anderer Theil, Jbid. 1613. Cantus, Altus, Tenor, Basis. 4 Stb.	114 a—d.
Keifferer, Christian, Parvulus Flosculus ex D. Bernhardi Jubilo, Dilingae 1611. Cantus I, Cantus II, Bassus. 3 Stb.	115 a—c.
Lagkhner, Daniel, Flores Jessaei, Norib. 1606. 3 Stb.	116 a—c.

Lassi, Orlandi, Cantiones sacrae, Jbid. 1582. Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta, Sexta vox. 6 Stb.	117 a—f.
Lyttich, Johannes, Venus-Glöcklein, oder newe Weltliche Gesänge, Jena 1610. Cantus, Altus, Tenor, Basis, Quinta vox. 5 Stb.	118 a—e.
Meiland, Jacob, Cantiones aliquot novae, quas vulgo Motetas vocant, Francofurti ad M. 1576. Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta vox. 5 Stb.	119 a—e.
Metzger, Ambrosius, Venusblümlein. Erster Theil newer lustiger weltlicher Liedlein, Nürnberg 1611. Cantus, Altus, Tenor, Basis. 4 Stb.	120 a—d.
Myller, Andreas, Newe Teutsche Canzonetten, Frankfurt a. M. 1608. Cantus, Altus, Bassus. 3 Stb.	121 a—c.
Regnant, Jacob, Newe kurtzweilige Teutsche Lieder, Nürnb. 1580. Discantus, Altus, Tenor, Bassus, Vagans. 5 Stb.	122 a—e.
de Rore, Cipriano, Madrigali, libro primo, Venetia 1557. Discantus, Altus, Tenor, Bassus. 4 Stb.	123 a—d.
Staden, Johann, Venus-Kräntzlein, newer Musicalischer Gesäng und Lieder, Jena 1610. Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta vox. 5 Stb.	124 a—e.
Turini, Gregorii, Cantiones devotae, Venetiis 1616. Cantus I, II, III, Bassus. 4 Stb.	125 a—d.
Vecchi, Horatii und **Gemignani**, **Capi**, **Lupi**, Canzonette mit 3 Stimmen, mit teutschem Texte herausgegeben durch Valentin Haußmann, Nürnberg 1606. Cantus, Tenor, Basis. 3 Stb.	126 a—c.
Widmann, Erasmus, Musicalischer Tugendspiegel, Jbid. 1613. Cantus, Altus, Tenor, Basis, Quinta vox. 5 Stb.	127 a—e.
Zang, Nicolaus, Schöne newe auserlesene weltliche Lieder mit 3 Stimmen, Berlin 1617. Suprema, media et infima vox. 3 Stb.	128 a—c.

Banchieri, Adriano, la Pazzia senile, Ragionamenti vaghi e dilettevoli a 3 voci. Libro secondo. Venetia 1599. Canto I, II e Basso. 3 Stb.	129 a—c.

Tänze, verschiedene, Manuscript, 2 Stb.	130 a—b.
Gerle, Hans, Newes, sehr künstlichs Lautenbuch, Nürnberg 1552.	
Newsidler, Hans, ein künstlich Lautenbuch, das ander Buch, Jbid. 1549.	131 a.
Greck, Matth., Lautenbuch. Manuscript von 1536.	131 b.
Lautenbuch, franz. Tabulatur, Manuscript.	132.
Mandorenbücher, 2 Bde., frz. Tabulatur, Manuscript.	133 a—b.

In Oktav.

Lieder, deutsche und lateinische mit Text, Manuscript. Discant, Alt, Tenor und Bass. 4 Stb.	235 a—d.
Lieder, deutsche und lateinische mit Text, Manuscript. Discant, Alt, Tenor und Bass. 4 Stb.	236 a—d.
Lieder, deutsche und lateinische mit Text, Manuscript. Discant, Alt, Tenor und Bass. 4 Stb.	237 a—d.
le Vavasseur, Nicolas, Airs a 3, 4 et 5 parties. Paris 1626. 6 Stb.	238 a—f.
Mandorenbuch, frz. Tabulatur, Manuscript.	239.

Specificatio der Neu Empfangenen Musicalien

von Aº 1725 d. 6. May biß 1726 bemeldten Monaths.

Autoris		Pe.
Mr. Teleman	Ouuert: a Violino Pr.: ò violadiGamba Flaut: Tr: Due violini violonc. oblig. to. C.o.	1.
dto.	Concerto a Due violini et Due violediGamba e B.	1.
dto.	Sonata a Fl: a bec o violino e violdiGamb: e B:	1.
dto.	Conc. a violadiGamba Picc la Due W: A. e B: . .	1.
Tardini	Concerto a Viol: P: 2 V. V. A. e B.	3.
dto.	Violino Solo	2.
Veneto	Conc. großo a Due viol. Pr: 2 V.V. Rip: A: Violo. et Cemb.	1.
Meck	Conc. a viol: Pr: Due viol: A. e B.	1.
Frey	Conc. a viol: Pr: 2 V. V. A. et B.	1.
Föerster	Conc. Großo Con Due Chori	1.
Molter	Conc. a viol: Pr. 2 V. V. A. e B.	1.
Ragazzi	Conc. a viol: P: 2 V. V. A. B.	1.
Visconti	Conc. a viol: Pr. 2 V. V. A: B.	1.
Alberto Gallo	Conc. a viol: Pr. 2 V. V. A. et B.	2.
Tardini	Conc. a viol: Pr. 2 V. V. A. B.	1.
Bigaglia	Conc. a viol: ò Hautb: Pr. 2 V. V. A. et B. . . .	1.
Bach	Conc. a viol: Pr: 3 V. V. A. violo. obl. et B. . .	1.
Anon:	Conc. a viol: Pr: 2 V. V. A. et B.	2.
Anon:	Conc. a viol: Pr: 2 V. V. A. et B.	1.
Fasch	Conc. a viol: et Hautb: Pr: 2 V. V. A. et B. . .	1.
dto.	Conc. a viol d'amor Inglese 2 V. V. A. et. B. . .	1.
Fuchs	Intrada Burlesca a 2. violini. Violo. B.	1.
Linicke	Ouuerture a 2: V. V. 2 Hautb.; A. et B.	1.
dto.	Ouuert: a 2. Corni 2 V. V. A. et B.	1.
Briggionello[1])	Ouuert: a 2. Corni 2 V. V. 2 V. et B.	2.
dto.	Ouuerture a 2. V. V. 2 Hautb. V. et B.	2.
Gansbeck	Conc. Großo a 2 Tromb: ò Corni, 2. Hautb. 2. Violini V. et B.	1.
varii Antori	Sinfonie ult me dell'op: di Venetia	8.
Gajareck	Conc. a violino Fl: Tr: Hautb: ò violdi G: et violoncello	2.
dto.	Sinfonia con 2. Viol: et 2 Corni et B.	2.
Fasch	Sonata a violdiGamb. Picca violino et B.	2.
Pichler	Partia a 2 viol: ò Fl: Fr: et B.	2.
dto.	Conc. a Fl: Tr: Due violini et B.	1.
dto.	Partia Con 2 Corni Due V. V. et B.	1.
Anon:	Pastorale a 2 Flaut: 2 V. V. et B.	1.
Anon:	Partia à 2 Corni. 2 V. V. A. et B.	1.
Senallie	violino Solo	6.
Kreß	violino ò violdi Gamba Solo	6.
Hein	violino Solo	2.
Teleman	Vocal Stk. a C. A. T. et B. con 2. Hautb. Due violini Due viole violonco et Cembo auff die H: Oster Feyrtage. .	2.
		Pe. 70.

Ulm, den 6. May 1726.

Johannes Kleinknecht
Viceorg.

[1]) Soll wahrscheinlich Brescianello heißen.

Specificatio derjenigen Musicalien

welche vom 8ten May 1726 biß den 2ten April 1727 empfangen habe, als

			Pe.
Stuttgardt	Sigr. Brescianello	Concerti	6.
	dto.	Sinfonie	6.
	dto.	Violino Solo	1.
	dto.	Ouvertures	4.
Venetia	Viualdi	Concerti	4.
	dto.	Sinfonie	2.
Venetia	Carlo Gallo	Concerti	2.
Venetia	Alberto Gallo	Concerti	2.
Napoli	Tardini	Concerti	1.
Lipsia	Bach	Concerto Großo	1.
Milano	Cattaneo	Violino Solo	1.
	Anon:	Concerti	2.
	Anon:	Violino Solo	2.
Venetia	Teßarini	Concerti	6.
Norimberga	Concerto	Teleman	1.
Norimberga	dto.	Ouvertures Bourlesques . . .	6.
—	dto.	Duetti	6.
Augusta	dto.	Trio	6.
Mannheim	Stulieck	Concerto	1.
—	dto.	Trio	1.
Norimberga	Meck	Concerti	6.
Darmstadt	Kreß	Concerti	6.
Öttingen	Guzinger	Concerti	2.
—	dto.	Partia per La Grand Viola d'amor	1.
—	Meck	Concerti	2.
—	dto.	violino Solo	2.
—	Föerster	Concerto	1.
—	Brivio della	Tromba Trio	1.
Stuttgardt	Foeschi	Concerto	1.
—	dto.	Solo	1.
—	Bodino	Concerti	2.
Viena	Zani [1])	Concerti	2.
Nordlinga	Teleman	Concerto	1.
	Anon:	Concerti	2.
Viena	Brustman	Motetto a 4 con Violini . . .	1.
Viena	Caldara	Baßo Solo con Violini	1.
		Pezze	94.

Johannes Kleinknecht
Viceorg.

[1]) Heißt offenbar Ziani.

Quellen.

a) Handschriftliche aus dem Stadtarchiv und der Stadtbibliothek Ulm.

Die Ulmer Ratsprotokolle, in den Anmerkungen mit Ratspr. bezeichnet.
Die Protokolle des Pfarrkirchenbaupflegeamts, nicht vollständig erhalten (Bpflpr.)
Die Protokolle des Religionsamts (Relpr.)
Die Steueramtsentscheide und Steueramtsprotokolle (nur wenige Bände aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts erhalten).
Die Stadtpfeiferakten, von denen zwischen 1576 und 1709 kein Stück erhalten ist.
Die Bürger- und Beisitzbücher.
Ein Verzeichnis der Studenten des Gymnasiums von der Gründung bis zur Aufhebung der Anstalt.
Die Kirchen- und Schulakten, insbesondere die Akten über die Kirchenordnung.

Die Personalakten.

Die Kirchenbücher.

Die Protokolle des Kapitels zu St. Thomas in Strassburg v. J. 1684/85.

b) Literatur.

Die Kirchenordnungen von 1531 und 1746.
Das „Handtbüchlein" von 1531.
Das „Agendenbüchlein" von 1622.

Dieterich, C., Beschreibung der Stadt Ulm, Ulm 1825.
Frick, E., Ausführliche Beschreibung des Münstergebäudes zu Ulm, hrsg. v. G. Haffner, Ulm 1821.
Greiner, Die Ulmer Gelehrtenschule zu Beginn des 17. Jahrhunderts und das akademische Gymnasium. Darstellung und Quellenmaterial, Ulm 1912.
Haid, H., Ulm mit seinem Gebiet, Ulm 1786.
Reichardt, J., Geschichte der Kriege und des Militärwesens in Ulm, Ulm 1831.
Weyermann, A., Nachrichten von Gelehrten, Künstlern etc., Ulm 1798.
„ „ Neue Nachrichten etc., Ulm 1828.
(Die beiden Bücher von Weyermann wurden in den Handexemplaren der Ulmer Stadtbibliothek mit teilweise vom Autor selbst herrührenden hdschr. Ergänzungen benützt; sie sind mit grosser Vorsicht zu gebrauchen.)

Ambros, A. W., Geschichte der Musik, Bd. 3 (Kade), Leipzig 1893, Bd. 4 (Leichtentritt) 1909.
Denkmäler deutscher Tonkunst, I. Folge, Band I, III, V, VI, XI, XIII, XL.
Denkmäler deutscher Tonkunst, II. Folge (Bayern), Band I, II, 1; II, 2; IV, 1; V, 1; VI, 1; VIII, 1; X, 1; X, 2.
Eitner, R., Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, 10 Bde., Leipzig 1900 ff.

Fétis, F. J., Biographie universelle des musiciens, 10 Bde., Paris 1883[II].
Gerber, E. L., Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1790.
— — Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 4 Bde., Leipzig 1812.
Koch, H. Ch., Musikalisches Lexicon, neu bearb. v. Dommer, Heidelberg 1865.
Krauß, R., Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1908.
Riemann, H., Die Triosonaten der Generalbaß-Epoche in „Präludien und Studien" Bd. III, S. 129 ff., Leipzig 1900.
— — Musiklexicon, Leipzig 1909[7].
Ritter, A. G., Zur Geschichte des Orgelspiels, 2 Bde., Leipzig 1884.
Scholz, H., Johann Sigismund Kusser (Cousser), Münchener Diss. 1911.
Sittard, J., Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württemberg. Hofe, 2 Bde., Stuttgart 1890 f.
Walther, J. G., Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732.
Valentin, C., Geschichte der Musik in Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1906.
Vogeleis, M., Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß, Straßburg 1911.
Weitzmann, C. F., Geschichte der Klaviermusik, 3. Aufl. v. M. Seiffert, Bd. I., Leipzig 1899.

Weitere Literatur
ist im Text bezw. in den Anmerkungen genannt; einige andere Quellen zitiert Greiner.

Die Chroniken etc. lieferten im allgemeinen wenig brauchbares Material, dagegen enthält ein Manuscript aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, betitelt „Zur ulmischen Kunstgeschichte" (die sog. Neubronnerschen Collectaneen), wertvolle Mitteilungen; es ist teilweise nach jetzt verschollenen Quellen bearbeitet.

INHALT.

Lebenslauf.

Am 21. September 1888 wurde ich, Karl Blessinger, als Sohn des Bandagisten Friedrich Blessinger zu Ulm a. D. geboren. Ich besuchte das Gymnasium meiner Vaterstadt, und nachdem ich im Juli 1906 das Zeugnis der Reife erhalten hatte, bezog ich im Herbst 1906 die Universität München, zunächst zum Studium der neueren Sprachen; ich hörte dort insbesondere Vorlesungen der Herren Proff. DDr. Breymann †, Lipps, v. Heigel, Sieper. Im Winter 1906/07 studierte ich zu Heidelberg und hörte dort die Herren Proff. DDr. Neumann, Hoops und Vossler; gleichzeitig war ich in der Musik Schüler von Herrn Generalmusikdirektor Prof. Dr. Wolfrum. Mit dem Beginn des Sommersemesters 1908 trat ich endgültig zur Musik über und besuchte bis zum Schluss des Sommersemesters 1910 gleichzeitig die K. Akademie der Tonkunst und die Universität zu München, ausserdem noch, nach zweijähriger Tätigkeit als Theaterkapellmeister und Korrepetitor in Bremen, Coblenz und Bonn, im Wintersemester 1912/13 die Universität München; ich besuchte dort hauptsächlich Vorlesungen und Übungen der Herren Proff. DDr. Sandberger, Kroyer und Muncker. Allen den genannten Herren bin ich für die empfangenen reichen Anregungen in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung zu aufrichtigem Danke verpflichtet, in erster Linie Herrn Prof. Dr. Sandberger, der meine Studien stets in entgegenkommendster Weise förderte; ebenso sei dem Vorstand der Stadtbibliothek und des Stadtarchivs Ulm, Herrn Dr. Löckle, dem Verwalter der Schermarschen Bibliothek zu Ulm, Herrn Prof. Müller, sowie den Verwaltungen der verschiedenen auswärtigen Bibliotheken, deren Dienste ich bei Abfassung meiner Dissertation in Anspruch nehmen musste, an dieser Stelle der geziemende Dank ausgesprochen.